

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo I



**EL VESTIDO FEMENINO Y SU IDENTIDAD: EL
VESTIDO EN EL ARTE DE FINALES DEL SIGLO
XX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María del Mar Mendoza Urgal

Bajo la dirección del doctor

Francisco Molinero Ayala

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-9252-2

© María del Mar Mendoza Urgal, 2010

**EL VESTIDO FEMENINO Y SU IDENTIDAD:
EL VESTIDO EN EL ARTE DE FINALES DEL SIGLO XX Y
PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI**

TESIS DOCTORAL

**EL VESTIDO FEMENINO Y SU IDENTIDAD:
EL VESTIDO EN EL ARTE DE FINALES DEL SIGLO XX Y
PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI**

AUTORA: MARÍA DEL MAR MENDOZA URGAL

DIRECTOR: FRANCISCO MOLINERO AYALA

PROFESOR TÍTULAR, DEPARTAMENTO DE DIBUJO I
FACULTAD DE BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO I
2010

A MI MADRE Y A MI PADRE, POR SU ETERNA CONFIANZA Y CARIÑO.

A EDUARDO POR SU INFINITA PACIENCIA Y COMPRENSIÓN.

A MI FAMILIA Y AMIGOS POR TODO EL TIEMPO QUE LES DEBO.

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a mi Director de Tesis D. Francisco Molinero Ayala por todas sus enseñanzas, no sólo en el dibujo, sino también en la docencia, además de otorgarme su confianza y apoyo en la realización de este trabajo.

Quiero agradecer también a todos los profesores que me han ayudado a crecer durante la formación recibida a lo largo de la carrera, en especial a D. Mariano Villegas García.

Muchísimas gracias a Juanita Bagés Villaneda, porque sin ella, nunca habría llegado a tiempo.

Gracias a D^a Ángeles Vian Herrero, Directora de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, por hacer que ningún libro fuese imposible de localizar.

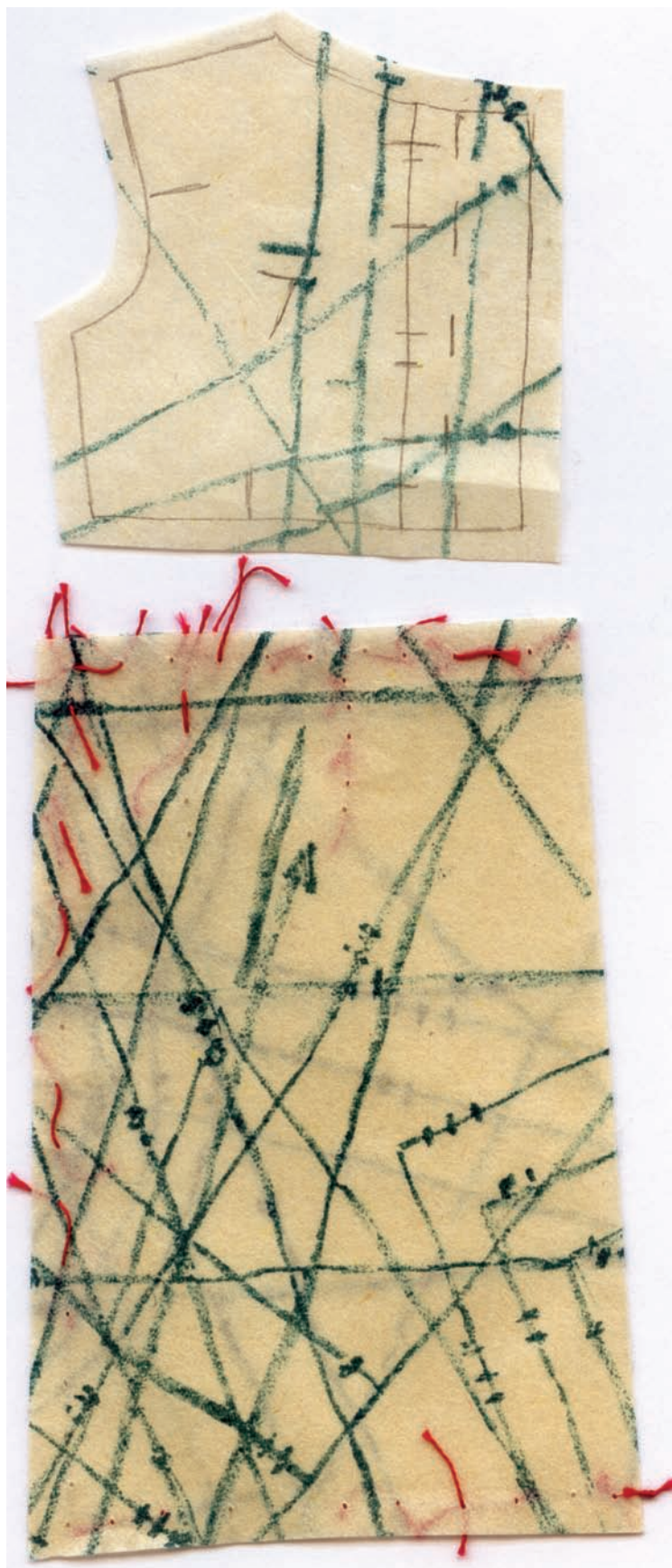
Y gracias a todos los que han hecho que esta tesis fuese posible.

ÍNDICE

I. Preludio	15
II. Introducción	19
a) Ámbito de la investigación e hipótesis	21
b) Metodología	22
c) Estructura de la tesis	24
d) Motivación	30
III. Antecedentes históricos del vestido	35
III.1. Etapa primitiva del vestido	37
III.1.1. Grecia y Roma	40
III.1.2. Bizancio	44
III.1.3. La Europa Medieval	47
III.1.3.1. Del siglo V al VIII	47
III.1.3.2. Del siglo IX al XI	48
III.1.3.3. Del siglo XII alXIII	50
III.2. Etapa aristocrática del vestido	53
III.2.1. El Gótico	61
III.2.2. El Renacimiento y el siglo XVI	67
III.2.2.1. Italia	72
III.2.2.2. España	73
III.2.2.3. Francia	75
III.2.2.4. Inglaterra	76

III.2.3. El siglo XVII (Barroco)	78
III.2.3.1. Francia	81
III.2.3.2. España	84
III.2.3.3. Inglaterra y Holanda	86
III.2.4. El siglo XVIII	88
III.2.4.1. Francia	94
III.2.4.2. España	97
III.2.4.3. Inglaterra	98
III.3. Etapa burguesa del vestido	101
III.3.1. El siglo XIX	108
III.3.2.1. De 1800 a 1850	108
III.3.2.1.1. Francia	115
III.3.2.1.2. Inglaterra	118
III.3.2.2. De 1850 a 1900	121
III.3.2.2.1. De la crinolina al polisón	123
III.4. Etapa industrial y consumista del vestido	133
III.4.1. El siglo XX	141
III.4.1.1. De 1900 a 1939	141
III.4.1.2. La era del individualismo	147
IV. El vestido femenino y su identidad	157
IV.1. Vestido y memoria	159
IV.1.1. Ironías del vestido. Ana de Matos desfragmentando la identidad	164
IV.1.1.1. Posición social	167
IV.1.1.1.1. Beverly Semmes. Ideales sociales femeninos	172
IV.1.1.1.2. Ana de Matos. El poder de la sangre azul	174
IV.1.1.2. Ideologías del vestido. tecnologías del yo	176
IV.1.1.2.1. Ana de Matos. Uniformes unisex	180
IV.1.1.2.2. Lucy Orta. Uniformes colectivos y sociales	182
IV.1.2. Una cuestión de género	184
IV.1.2.1. El sexo del vestido	188
IV.1.2.1.1. Naia del Castillo. Seducción hombruna	192
IV.1.2.1.2. Susy Gómez. La sensualidad de la sexualidad	194
IV.1.2.1.3. Birgit Jürgenssen. Un horno reproductor	195
IV.1.2.1.4. Maribel Doménech. Vestido y materia	196
IV.1.2.2. La lencería	197
IV.1.2.2.1. Rebeca Horn. Oprimiendo el cuerpo	201
IV.1.2.2.2. Leda Cruz. Elementos de castidad	204
IV.1.2.3. El adorno	205
IV.1.2.3.1. Montse Rego. Bolsos, collares y zapatos	208
IV.1.2.3.2. Sylvie Fleury. Vanidades	209

IV.1.3. Vestido y tortura	210
IV.1.3.1. El corsé	213
IV.1.3.1.1. Adriana Carvalho. Caricias heridas	218
IV.1.3.1.2. Rebeca Horn. Desatando la libertad	219
IV.1.3.1.3. Leda Cruz. Vestidas para la muerte	220
IV.1.3.2. Verdugado, miriñaque, crinolina y polisón	220
IV.1.3.2.1. Jana Sterback. Jaulas controladoras	222
IV.1.3.2.2. Leda Cruz. Para presumir hay que sufrir	223
IV.2. Vestido y lugar. Elisabeth Lecourt: Lugares comunes. Ana Mendieta: Lugares perdidos, lugares vividos	225
IV.2.1. Vestido-casa	233
IV.2.1.1. Naia del Castillo. Lugares domésticos	236
IV.2.1.2. Louise Bourgeois. Femme-maison	238
IV.2.2. Segunda piel	240
IV.2.2.1. Paula Santiago. Sangre y cabellos	243
IV.2.2.2. Jana Sterbak. Piel viva, piel muerta	245
IV.2.2.3. Joana Vasconcelos. Piel de ganchillo	246
IV.3. El vestido de novia	249
IV.3.1. Historia del vestido de novia	253
IV.3.2. Te quieres casar conmigo	258
IV.3.2.1. Yolanda Gutiérrez. Espacio novia	262
IV.3.2.2. Aganetha Dyck. Las mieles de la novia	264
IV.3.2.3. Elena del Rivero. Lágrimas matrimoniales	266
IV.3.2.4. Beth Moisés. El cuadrilatero	268
IV.4. La costura: Un arte mayor	271
IV.4.1. Historia de mujeres	276
IV.4.1.1. Buscando la herencia de las madres	281
IV.4.2. Tejeduría y labor de aguja	283
IV.4.2.1. Artistas y costureras	287
IV.5. El vestido como soporte de la obra	301
IV.5.3. La memoria recobrada	305
IV.5.1. Tejer un todo	308
IV.5.2. Destejer y fragmentar	310
IV.5.3. Retejer como propuesta de sistema	312
IV.5.3.1. Aprendiendo a coser	314
V. Conclusiones	319
VI. Bibliografía	329



De la serie *Patrones*. Mar Mendoza, 2003.

I. PRELUDIO (PRIMAVERA DE 1980, VERANO DE 2007)

“Voy a ordenar mis ropas”, decía cada tarde una niña a su madre. [...] Y el inevitable drama cotidiano se producía; porque la niña no terminaba nunca de colocar sus trajes, los cuales, plegados y doblados, debían dar testimonio de la vida, del otro lado de la muerte, del sueño de la noche¹.

Nacida en el seno de una familia católica y habiendo pasado por el sacramento del bautismo, con nueve años llegó la hora de seguir con mis obligaciones cristianas y dar paso al segundo sacramento, el de la primera comunión.

Mi madre, la penúltima de nueve hermanos y con cuatro hijos a las espaldas, era y sigue siendo una mujer práctica por excelencia. Para ella, una de las cosas más importantes de la ceremonia en sí consistía en comprar un vestido, que, por supuesto, me gustase y que además pudiese utilizar en más ocasiones, que se convirtiese en una prenda habitual de mi guardarropa. Y así fue. Me compró un vestido que, según su parecer, con unos cuantos retoques podía tener un uso más prolongado en el tiempo que el lógico de un solo día.

1. Lemoine-Luccioni, E., *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2003, p. 127.

Tras un maravilloso día, comiendo tortilla de patatas en el jardín de mi casa, acompañada de primos y familiares, el vestido de comunión se convirtió, con un simple corte por debajo de las rodillas, en el preciado vestido de los domingos.

Cada festividad acompañaba al Señor en la iglesia con mi maravilloso vestido, que no lograba pasar desapercibido a los ojos inquisidores de mis amigas. Ellas encontraban gran placer en burlarse de mi atuendo (quizás era una burla provocada por una envidia irreprimible al no poder disfrutar como yo lo hacía de tan extraordinario atuendo). Ese verano mi vergüenza aumentó cada domingo y los deseos de que llegara el invierno se acrecentaron conforme pasaban los días. En realidad, esos deseos de un invierno eterno durarían tres veranos más.

Llegó el frío y, con él, las maletas se llenaron de ropa ligera con bolitas de naftalina. Volvió el calor y la ropa ligera salió una vez más de la maleta impoluta y con ese olor tan peculiar del encierro invernal. ¡Qué alegría descubrir que el vestido de la comunión me había quedado pequeño en la parte superior! Pero mi alegría duraría muy poco, pues lo que para mí era una evidencia de que no volvería a ponerme nunca más ese vestido, para mi madre no suponía ningún problema, ya que decidió convertirlo en falda. Mi tormento comenzaba de nuevo.

El verano siguiente mi madre amplió la cinturilla, y el último verano de pesadilla, la falda sobrevivió con una nueva ampliación y un cinturón, supuestamente a juego, que disimulaba dichos arreglos.

A punto de cumplir los catorce años, reuní el valor suficiente para enfrentarme a mi madre y exponerle que no volvería a ponerme aquella falda que me provocaba escalofríos y pesadillas nocturnas. Para mi sorpresa, ella no opuso resistencia haciendo notar que el vestido había cumplido su función con creces. Lo puso en la bolsa destinada a la iglesia. ¡Por fin me había librado de ÉL! O eso creía yo.

Mi vida ha transcurrido con normalidad, la única tara que creía tener con relación a esta anécdota es que la ropa me dura un poquito más que a las chicas de mi edad. Digamos que intento comprar modelos un poco atemporales, que guardo de forma indefinida esperando que vuelvan a ponerse de moda. Pero el año pasado descubrí que mi obsesión se acercaba mucho más de lo que yo pensaba a la de mi madre.

Decidí casarme, otro sacramento más en mi vida. Y por este motivo salí a buscar el “vestido de novia”. Fue sorprendente para mí descubrir que mi única y gran obsesión era encontrar un vestido REUTILIZABLE, que, pasado el gran día, con unos cuantos arreglos pudiese volver a USAR INDEFINIDAMENTE. ¡Lo conseguí! Superé la prueba con creces.

Ya he utilizado la blusa en más ocasiones, pues, combinada con faldas y pantalones, respira un aire de cotidianidad que no haría pensar a nadie en un vestido de novia, o por lo menos eso es lo que yo quiero creer. La falda se ha cortado por debajo de la rodilla y, aun siendo más difícil de camuflar, los encajes sobrantes forman parte de un proyecto artístico en el que estoy trabajando en estos momentos y que ha surgido a partir de esta anécdota. El nombre del proyecto es *Utopías del matrimonio*, al que pertenecen obras como el *Nido de la novia* (fig.1), o *La colcha de la novia* (fig.2).

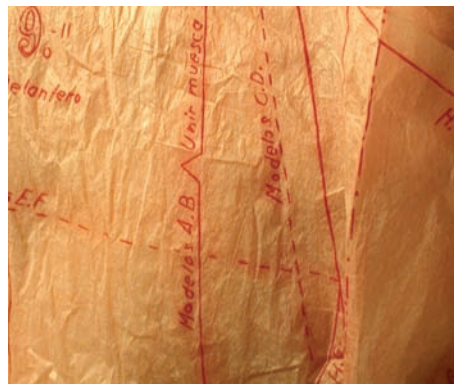
Y es al tomar conciencia de esta historia que acabo de contar, cuando todo se dibuja en mi memoria y da comienzo esta aventura.



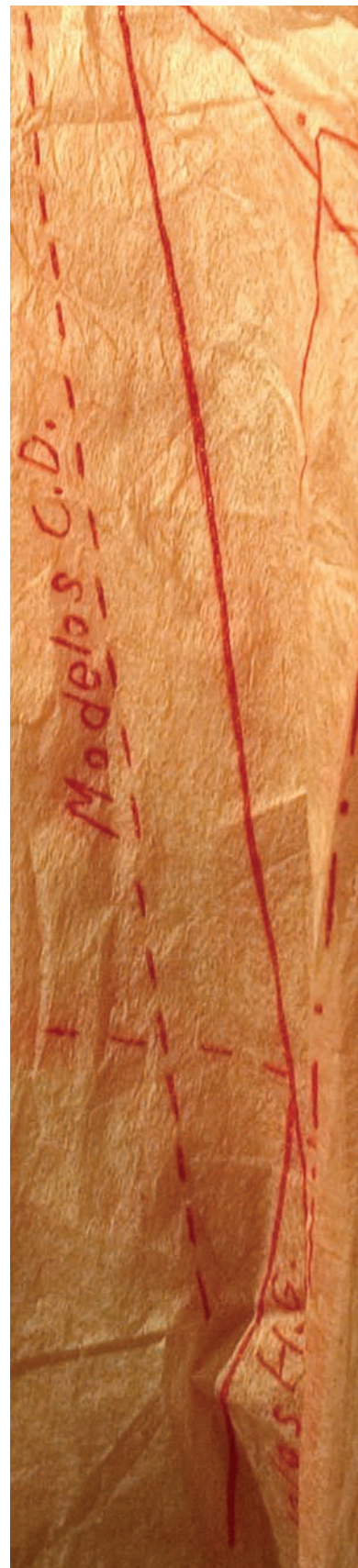
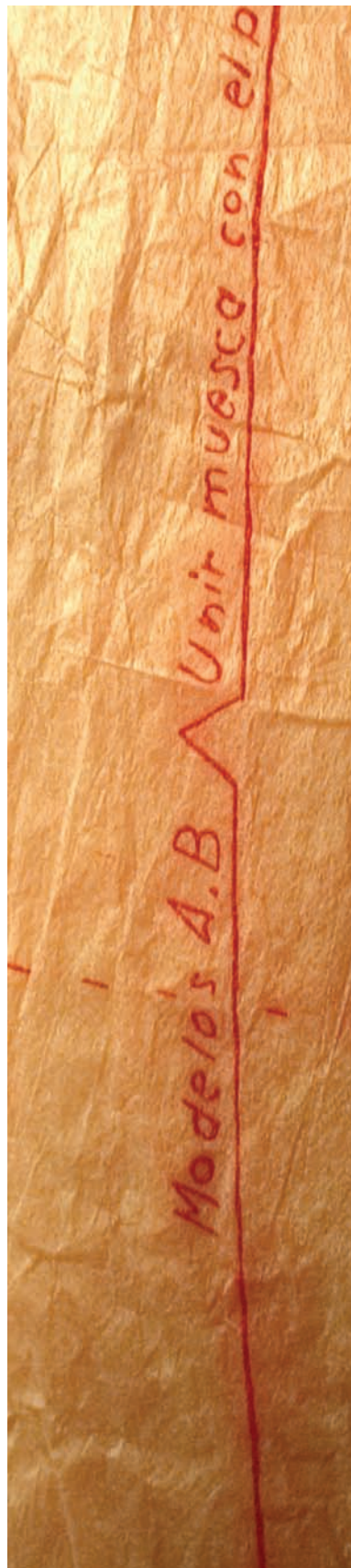
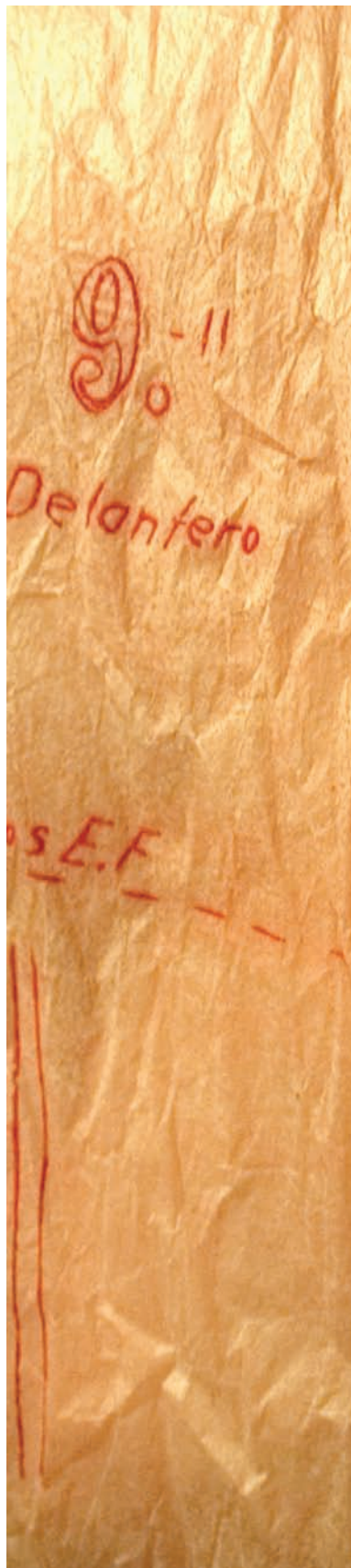
Fig. 2. *La colcha de la novia*. Mar Mendoza, 2007.



Fig. 1. *El nido de la novia*. Mar Mendoza, 2007.



II. INTRODUCCIÓN	19
a) Ámbito de la investigación e hipótesis	21
b) Metodología	22
c) Estructura de la tesis	24
d) Motivación	30



II. INTRODUCCIÓN

a) **Ámbito de la investigación e hipótesis**

Durante la investigación sobre la obra de mujeres artistas que incluían en sus trabajos técnicas distintas a las tradicionalmente utilizadas en el arte, como la pintura o la escultura, surgió un interés por artistas que empleaban el tejido, así como por las técnicas relacionadas con la tejeduría. Al ser ésta una tradición ancestral, que refleja la mitología en diversas culturas y que formaba parte de la cotidianidad, principalmente de las mujeres, comenzó una reflexión sobre su influencia en el arte contemporáneo occidental y, sobre todo, en el arte de finales del siglo XX y principios del XXI.

Es a partir de ese trabajo cuando el tema de la investigación evolucionó hacia algo más concreto como puede ser el vestido. La amplitud de dicha investigación obligaba a una acotación temática que llegaba de la mano de los antecedentes anteriormente mencionados. La mujer y el arte, sobre todo el arte relativo a los finales del siglo XX y principios del XXI, y la cultura occidental. Sin olvidarnos de algo tan importante como la selección de las artistas que se iban a estudiar.

Por tanto, podemos destacar que esta tesis toca varios temas: el vestido femenino a lo largo de la historia de Occidente, su

Tres fragmentos de la serie *Exteriores interiores*, Mar Mendoza, 2006.
Fotografía digital

identidad en el ámbito social occidental y su posición dentro del entorno artístico contemporáneo.

Una vez acotada la temática del trabajo de forma global, podemos decir que la hipótesis de la que parte el trabajo y que, por tanto, justifica sus distintas partes es clarificar la relación que existe entre la evolución histórica y social del vestido y las obras de mujeres artistas que utilizan esa prenda, u otras relacionadas, con una clara significación social con un evidente carácter reivindicativo y no sólo estético, plástico o conceptual, sino haciendo referencia a su marcado carácter histórico y social.

De esta forma, las mujeres artistas que crean vestidos se interrogan sobre su situación pasada, presente y futura en relación con la sociedad. Y ellas crean estos vestidos como expresión personal, pero también como homenaje a la mujer y a su trabajo a través de la historia. En cierta medida, se trata de poner en relación la evolución de la vestimenta con la evolución de la mujer en la sociedad y, por ende, con las obras y discursos que ilustran las derivaciones del vestido en el arte.

b) Metodología

En este trabajo de investigación sobre el vestido femenino y su identidad, se ha estructurado la metodología de forma que permita delimitar tres temas de estudio básicos, que ya han quedado marcados en el apartado anterior, como son, en primer lugar, una introducción a la evolución histórica del vestido femenino en la cultura occidental, para de esta forma marcar los precedentes del segundo y tercer tema de este estudio. En segundo lugar, una valoración de la identidad del vestido en la sociedad, y en tercer lugar, cómo se relacionan los dos apartados anteriores con la obra de mujeres artistas que desarrollan su trabajo en las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI.

El análisis de estos temas de estudio se ha realizado utilizando diferentes fuentes para la búsqueda de la información necesaria. Libros específicos de historia de la indumentaria, libros de historia del arte, de estética, de psicología del vestido, de antropología, catálogos de exposiciones relativos a las artistas que se abordan, revistas específicas de arte en las que se han analizado entrevistas y artículos concretos y, en general, diversas publicaciones de los distintos ámbitos que se estudian en la investiga-

ción, además de vídeos e información hallada en las diferentes páginas webs oficiales de las artistas tratadas.

Con relación la primera parte de la investigación, que hace mención a la evolución histórica del vestido femenino en Occidente hasta nuestros días, se han utilizado varios libros de estudios generales sobre la indumentaria. Los libros de Carmen Bernis han sido los más examinados para lo concerniente a moda española; el libro de François Boucher *Historia del traje en Occidente: desde la antigüedad hasta nuestros días*, para lo relativo a la moda francesa; James Laver y su *Breve historia del traje y la moda*, para la moda inglesa y de países del centro y norte de Europa. Sin olvidarnos de los estudios de Albert Racinet, muy valiosos por sus imágenes, entre otros.

La segunda parte de la tesis se ha formado desde la lectura y el análisis de numerosos libros de psicología y sociología relativos a la vestimenta y su simbología y significado frente a la sociedad, como los de Roland Barthes: *Sistema de la moda*, o *La semiología*; J. C. Flügel: *Psicología del vestido. El imperio de lo efímero*; Gilles Lipovetsky: *La moda y su destino en las sociedades modernas*; Nicola Squicciarino: *El vestido habla*; Gillo Dorfles: *Moda y modos*; Joanne Entwistle: *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*, entre otros muchos que han aportado considerable información para intentar esclarecer la caprichosa evolución y los distintos significados de esta prenda indispensable para el ser humano.

En esta segunda parte del trabajo, en la que se relaciona las estructuras sociales del vestido con la práctica de algunas artistas, ha sido necesaria la consulta de numerosos libros de historia del arte, de arte contemporáneo, de historia de la mujer en el arte, de estética y de feminismos, por ejemplo, los de Valeriano Bozal: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*; Whitney Chadwick: *Mujer, arte y sociedad*; Katy Deepwell: *Nueva crítica feminista del arte*; Estrella de Diego: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*; Patricia Mayayo: *Historias de mujeres, historias del arte*; Amparo Serrano de Haro: *Mujeres en el arte: Espejo y realidad*, y el libro de Juan Antonio Ramírez *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Muchos otros han complementado toda la información y las teorías encontradas en los documentos mencionados.

Otras fuentes consultadas para la elaboración de la segunda parte de la tesis han sido los catálogos monográficos como los

de Louise Bourgeois, Ana de Matos, Isabel Ulzurrun, Annette Messenger o Teresa Lanceta, entre otras, además de las revistas especializadas, y sin olvidar las páginas de Internet de las que se ha podido obtener información de las artistas analizadas y sus obras.

c) Estructura de la tesis

Historia

Para poner en contexto el vestido en el arte, se hace necesaria una revisión de los antecedentes históricos de la evolución del vestido y, de esta forma, entender cómo éste ha influido en las sociedades y en el individuo, siendo fuente de inspiración, a su vez, para la creación artística contemporánea. No podemos obviar la relevancia que las distintas manifestaciones artísticas, como las pinturas rupestres, los bajorrelieves, los mosaicos, la cerámica decorada, la escultura, la pintura, los grabados, etc., han tenido para el progresivo estudio de la transformación del vestido, y han sido la fuente de información, sobre todo, de las costumbres de la vestimenta propias de la aristocracia y la burguesía.

Hay una gran variedad de trabajos que exploran las dimensiones culturales y sociales de la vestimenta. Numerosos estudiosos de diversas disciplinas —historia, sociología, historia del arte y antropología— han investigado la relación entre la ropa, el género y la cultura.

Por cuestiones prácticas, en el desarrollo de esta tesis, la necesidad de establecer unas pautas lógicas en el estudio de la historia del vestido nos obliga a pasar directamente al análisis de la indumentaria femenina en las civilizaciones más representativas de Occidente, ya que es este tipo de vestuario el que va a centrar la investigación de este trabajo.

Debido a la importancia de las relaciones entre distintos pueblos (invasiones, colonizaciones, comercio, etc.), en momentos determinados del estudio, se hace referencia a culturas diferentes a las occidentales.

Es necesario aclarar que la introducción histórica del vestido femenino en Occidente es una parte muy global en la que se tratan caracteres genéricos sin particularizar excesivamente en todos los países, sólo los más relevantes. Se pretende sembrar

unos antecedentes para conectar con la identidad de las prendas utilizadas por la mujer y el arte de finales del siglo XX y principios del XXI.

Con la aparición de la vestimenta, se inicia ese inabarcable mundo de los usos, formas, materiales y modas; pero el propio vestido tiene en su origen una interesante carga simbólica, claramente expresada desde las culturas de la antigüedad clásica, y que comienza teniendo un carácter más o menos funcional, para pasar a ser signo externo de riqueza, rango, posición social, jerarquía militar, profesional, etc. A través de la indumentaria o el adorno podemos identificar pueblos, épocas, escalas sociales, economías, dignidades religiosas, políticas, profesiones, ceremonias, fiestas, etc.

Es necesario apuntar que los nombres de las prendas pueden variar teniendo en cuenta que cada una de ellas podía gozar de varios sustantivos y que dichos vocablos no siempre se usaban con precisión. También los nombres variaban dependiendo de las traducciones de cada idioma. En este aspecto, se ha intentado usar siempre el sustantivo encontrado con más frecuencia en los textos consultados.

Los capítulos que abarcan la parte histórica tienen un orden estructural previamente establecido por una clara necesidad de exponer la información con la mayor simplicidad y lógica posibles. De esta forma, se hace una introducción muy general a la situación sociopolítica y cultural de la época y se ofrece un alcance global de las distintas tipologías del vestido, que se encuentran ordenadas alfabéticamente, lo que puede resultar algo reiterativo, pero creemos que es necesario para entender que ha habido piezas de la vestimenta que se han mantenido vigentes durante siglos, y que han variado ínfimamente sus formas. A continuación, se comenta la tipología para detallar precisamente los cambios mencionados y poder apreciar la arbitrariedad o necesidad de éstos.

Esta parte del estudio pretende ser una visión objetiva de los cambios producidos en la figura femenina durante el transcurso de los siglos, de cómo la estructura corpórea de la mujer no se ha respetado y se ha obligado al cuerpo a modificar sus formas naturales en función de los cánones estéticos de las distintas épocas. La imperiosa necesidad que tiene la fémina por cuidar su cuerpo y su aspecto exterior no es producto de la cultura estética actual, sino de muchos siglos de exigencias culturales y sociales.

Sociedad

Otro de los puntos sometidos a estudio en este trabajo es el aspecto cultural y social del vestido a lo largo de los siglos, pero, sobre todo, el que tiene en la actualidad. En este sentido, se hace un recorrido por distintas perspectivas sociológicas del vestido y de la moda, como son la posición social y la manera en que ésta afecta a la percepción que se tiene del individuo. La forma de vestirnos nos acerca a determinados círculos sociales a los que deseamos pertenecer o nos vemos obligados a frecuentar. Esta jerarquización social nos acompaña desde tiempos inmemoriales, forma parte de todas las sociedades, tanto las antiguas como las más actuales. La vestimenta siempre ha evidenciado la división de clases, ya que, despojados de la ropa, todos somos iguales. Las leyes suntuarias se encargaron durante siglos de acrecentar estas diferencias. En lo relativo al mundo de la mujer, hay que acentuar la inutilidad y la escasez de movimiento que la indumentaria femenina aportaba al cuerpo. Gracias a la incorporación de la mujer en el ámbito laboral, sus costumbres en cuanto a la vestimenta variaron considerablemente, para pasar de llevar un vestido antihigiénico y que inhabilitaba los movimientos a un vestido notablemente más higiénico y fácil de llevar. Este tipo de vestido evolucionó paulatinamente hasta llegar a nuestra vestimenta actual, en la que cada mujer puede elegir lo cómoda o incómoda que desea ir.

Otro aspecto que hay que tratar es el de los uniformes como generadores de un orden en el estatus social. Incluso como creadores de unas determinadas ideologías. Intentamos conocer al otro por medio de la vestimenta, pero ésta no siempre nos proporciona la información acertada. Existen muchos uniformes no formales, que no están establecidos oficialmente, pero que el usuario sobrentiende. De esta forma, una ejecutiva que quiera hacerse respetar vestirá de una forma concreta, con un uniforme masculino en un entorno abundantemente masculino. En cuanto a los uniformes impuestos o regulados, tienen la peculiaridad de democratizar al individuo y de hacerlo reconocible al resto de la población.

El sexo del vestido es otro de los puntos estudiados. Cómo las prendas son diferenciadas por un orden sexual determinado culturalmente y cómo la ropa interior o el adorno delimitan esta separación. De qué manera prendas como el corsé, el verdugado, el miriñaque o el polisón han sido jaulas de tortura vendidas

como símbolo de riqueza y poder a una mujer manipulada como objeto de valor.

En este capítulo de la tesis se hace oportuna una ligera referencia a la vestimenta masculina para hacer más evidente la diferenciación sexista que aparece con claridad a finales de la Edad Media, momento en el que el hombre empieza a llevar las calzas o calzones. En la actualidad, estas diferencias se han acortado, incluso podemos afirmar que en muchas ocasiones el atuendo femenino tiene muchas ventajas sobre el masculino, como la mayor variedad en el color y los tejidos, mayor diversidad en las formas, las prendas femeninas se adaptan mejor a las estaciones, mejor limpieza, etc.

Por lo que respecta al sexo del vestido, no podemos dejar de llamar la atención en esta investigación sobre el gran atractivo sexual que denotan algunas prendas femeninas y la cantidad de fetiches que sobre ellas se han articulado. En este punto, se hace necesario observar la función reguladora que el vestido ejerce sobre posibles zonas erógenas o prendas de alto atractivo sexual. Enseñar ocultando es el gran poder de la ropa femenina. Escotes y largos de faldas juegan con la imaginación del observador, y hacen que la mujer pase de ser “sujeto de deseo” a convertirse en “objeto de deseo”. No podemos obviar que grandes escotes y prendas excesivamente ligeras, o corsés enormemente apretados han llevado a la mujer a sufrir enfermedades y lesiones que le han provocado la muerte.

Por otro lado, en el capítulo de vestido y lugar, la versatilidad de esta prenda que estamos estudiando nos indica procedencias y lugares de pertenencia otorgando al individuo una identidad, una conexión con clanes específicos y culturas concretas. Pero también la unificación y la democratización de esta moda que se realiza sólo en los estratos sociales que se lo pueden permitir, dejando a los desprotegidos fuera de la unificación o globalización de la vestimenta. Y este aspecto protector de la prenda de vestir, que sólo lo siente aquel que lo posee, hace que el vestido o la prenda de cobertura se convierta en cobijo, en una casa, como espacio habitado individualmente, como contenedor, como rincón de recogimiento en el que cada individuo puede ser y parecer a su antojo. O, a su vez, en una segunda piel que ofrece la protección y la intimidad que un espacio abierto no puede ofrecer, que define el cuerpo, lo identifica como único y se quita y se pone para poder modificarlo a nuestro antojo. La tela como símbolo de la piel de la persona a la que viste y como

signo que dota a la vestimenta de un lenguaje con el que expresarse.

El vestido de novia no podía dejar de tener su espacio en este trabajo por todo lo que socialmente representa para el entorno femenino. Durante siglos, la mujer ha estado sometida al ritual del casamiento en el que era máxima protagonista. Los preparativos del vestido y el ajuar eran símbolo de futuro, de felicidad, de fertilidad y de una serie de fines que se suponían eran lo que ella debía esperar y desear de la vida. El cuento de La Cenicienta, narrado en muchísimas ocasiones, las feministas lo entienden como símbolo de la pasividad femenina. Si nos quedamos con la esencia del ritual, nos quedamos con la separación de hombre y mujer de sus respectivas familias, para integrarse en el grupo como una nueva.

Arte

La moda, además de proporcionarnos la mayor parte de la ropa que se usa a diario, además de producir las prendas, nos provee los discursos y las ideas estéticas en torno a ellas. Socialmente, durante siglos, la mujer ha estado sometida a rituales relacionados con la vestimenta y a prendas tortuosas que la han obligado a limitar sus actividades por falta de movilidad y que le han provocado graves lesiones e incluso la muerte, a la vez que esas mismas prendas la han dotado de poder y seducción. Y son estos argumentos los que han llevado a numerosas mujeres artistas a utilizar esta prenda como objeto de expresión artística.

Siguiendo el rastro de artistas que, en otras épocas, habían retratado a la mujer ocupada en la labor, se descubre que, en su mayoría, la mujer fue representada y que pocas veces fue autora de dichas imágenes. De hecho, las que emplearon este tema para desarrollar sus dotes artísticas lo hicieron dentro de un sistema que las condicionaba socialmente e impedía su completo desarrollo intelectual. En algunas de estas obras puede apreciarse, aunque dentro de una ambigüedad, la queja ante tal sumisión al patriarcado; y, entonces, aparece una línea en la historia de estas imágenes que han retomado varias autoras implicadas en el estudio y desarrollo de la estética feminista.

Las opciones realizadas al vestirse pueden ser tanto estéticas como funcionales. Se puede decir que en Occidente la práctica de vestirse se encuentra dentro del sistema de la moda, del cual una de sus dimensiones es la estética. El sistema de la moda, aparte de proporcionar prendas para llevar, les confiere belleza y atractivo, además de variados significados, lo que hace que en distintas ocasiones estas prendas se sitúen en contacto directo con el mundo del “arte”¹.

Y es por ello que en este trabajo surge la necesidad de poner en conexión todo lo anteriormente mencionado con mujeres artistas que han utilizado el vestido como objeto para crear sus obras. Como resulta evidente la imposibilidad de analizar a todas las artistas que han acercado su obra al mundo del vestido, ha sido necesario hacer una selección en función de la temática de los distintos capítulos que se plantean en el índice de este trabajo, recopilando aquellas obras que sirviesen para darle sentido a la hipótesis planteada.

Teniendo en cuenta que, tanto en el ámbito histórico como en el social, la investigación se ha desarrollado en lo relativo al vestido en Occidente, las artistas seleccionadas también de una u otra manera se acogen a este criterio. De tal forma que son artistas que difunden su obra dentro de este circuito occidental, en el que son reconocidas con un determinado prestigio.

Esta investigación habla de artistas, de obras concretas y de la utilización que hacen del vestido, por tanto, pueden aparecer repetidamente en varios apartados para dar sentido a los distintos aspectos que hemos analizado con relación al vestido. Por esta razón, a Ana de Matos la podemos encontrar tanto con su obra *Sujetos en “Vestido y memoria”* como con su obra *Territorios de locura y poder* en el apartado de “Posición social”. Lo mismo sucede con Adriana Carvalho o Naia del Castillo, entre otras, a las que podemos encontrar con trabajos diferentes ilustrando distintas temáticas y por lo tanto distintos capítulos.

El lenguaje que utilizan estas artistas, que se colocan frente a la sociedad reivindicando sus propias herramientas de trabajo, que son los materiales textiles, es absolutamente personal y las identifica como mujeres. La utilización de técnicas y modos de expresión tradicionalmente femeninos aporta nuevas visiones y enriquece el mundo del arte que, por costumbre y hasta los movimientos feministas de los años setenta había sido, de forma mayoritaria, de carácter masculino.

1. Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 63.

Sobre lo textil

Son muchos los aspectos que se quedan en el tintero debido a las exigencias marcadas por las acotaciones del tema. Entre otros, uno que ha llamado mucho la atención a lo largo de la investigación, que fue el comienzo y no ha dejado de acompañar hasta el final: el uso del textil por parte de las artistas. Y cómo esta práctica ancestral con un claro carácter artesanal se ha convertido en ARTE con mayúsculas.

Podríamos destacar algunas aclaraciones en relación a la utilización de este material como elemento o material artístico:

La unión de la memoria.

Acto de búsqueda, de reconocimiento del propio género.

El acto de hilar como símbolo de recorrido, de narración.

El acto de tejer como necesidad de crear.

La unión entre el trabajo y la vida cotidiana.

Por el simbolismo ritual que conlleva el acto de tejer.

Por ello, ha sido preciso crear un capítulo como “La costura. Un arte mayor”, en el que la historia de la hilanderas y tejedoras comienza a cobrar sentido. Se hace un recorrido por recuerdos de abuelas y madres cosiendo, y se señalan movimientos artísticos que encabezan y son los antecedentes de este arte textil.

Por supuesto, son muchas las artistas que se han implicado con este tipo de obra, y, del mismo modo, resulta imposible nombrarlas a todas, pero se hace una muy pequeña selección para completar el capítulo con ejemplos de lo que este tipo de costura significa para el mundo artístico.

d) Motivación

He dejado este punto para el final, por ser el que implica más compromiso personal con lo expuesto. Lo cierto es que mi mayor motivación a la hora de realizar este trabajo y la elección del tema reside en el desarrollo de mi propia práctica artística. Esta práctica se ha centrado durante los últimos seis años principalmente en una singular, particular o personal, interpretación del mundo del vestido.

Éste es el motivo por el que dedico un pequeño capítulo de la tesis a mi propio trabajo artístico, para intentar que se entien-

da dentro del contexto de esta investigación, y dentro del concepto que planteo en el capítulo.

Le he querido dar un sentido a las piezas de los vestidos y a las imágenes que de ellos han derivado apoyándome en el concepto de “fragmento” y “detalle” que Omar Calabrese propone en su libro *La era neobarroca*, y relacionándolo con el mundo de la memoria haciendo un pequeño acercamiento al libro de Henri Bergson, *Memoria y vida*.

Pero, en realidad, estas obras surgen de la preocupación de mi propia situación como mujer y como artista. De la recuperación de un imaginario muy concreto perteneciente al mundo femenino del círculo doméstico en el que he crecido, ya que, tradicionalmente, la mujer ha estado vinculada al ámbito doméstico y, por tanto, a las labores del hogar, entre ellas la costura. Desde que la mujer ha entrado en la vida laboral, se ha desvinculado de estas tareas, incluso ha llegado a rechazarlas por considerar que tenían connotaciones de sumisión y de falta de libertad.

Para mí es importante separar la sumisión o la falta de libertad, de las labores textiles. Y que en esta investigación se demostrará que lo textil puede ser sinónimo de éxito laboral y artístico, pues son muchas las mujeres artistas consideradas libres, independientes, intelectuales, que retoman esta tradición de hilar o tejer enriqueciendo el arte.

Los vestidos de mi memoria serán los que finalicen esta investigación, dejando evidencia de las asociaciones femeninas e íntimas del vestido sin ningún tipo de intención reivindicativa.

III. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL VESTIDO



III.1. ETAPA PRIMITIVA DEL VESTIDO	35
III.1.1. Griegas y Romanas	40
III.1.2. Bizancio	44
III.1.3. La Europa medieval	47
III.1.3.1. Del siglo V al VIII	47
III.1.3.2. Del siglo IX al XI	48
III.1.3.3. Del siglo XII al XIII	50



III. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL VESTIDO

III.1. Etapa primitiva del vestido

Separado de su placenta, el hombre nace desnudo. Nunca se cubrirá de pelos, ni de plumas ni de escamas. Pero inventará el vestido hecho de pelos, plumas y escamas, e incluso de piel; materiales todos ellos que serán reinterpretados y artificialmente arreglados, para cubrirle¹.

El vestido o traje, como lo llamaremos indistintamente a lo largo de esta investigación, ha seguido varias líneas de desarrollo dependiendo de los distintos historiadores, antropólogos o sociólogos que han estudiado su evolución. El criterio de división más evidente, según explica James Laver² en su libro *Breve historia del traje y la moda*, es el de separación por sexos. Pero también hay que hacer notar la distinción entre trajes “drapeados” y trajes “ajustados”³. En opinión de Heuzey, se ha considerado que la mayor parte de la indumentaria actual pertenece a la categoría de “ajustados” y a la de los “drapeados” corresponden los utilizados por los antiguos griegos. También encontramos diferencias como las de Boucher⁴, quien hace referencia a la distinción establecida por los distintos climas. Así, los habitantes de regiones frías buscaban en la vestimenta una protección contra las inclemencias y la utilizaban como recurso en esta lucha. En las regiones tropicales la importancia del vestido era propor-

1. Eugénie Lemoine-Liccioni, *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2003, p. 42.
2. James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 9.
3. Teoría sacada de Leon Heuzey, *Histoire du costume antique d'apres des études sur le modèle vivant*, París, Champion, 1922, arqueólogo e historiador del vestido, como veremos más adelante en la indumentaria griega.
4. Francois Boucher, *Historia del traje en Occidente: desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.



Venus de Willendorf. Descubierta en Austria en 1908, con veinticincomil años de antigüedad. Luce un sombrero de fibra vegetal.

cional al esfuerzo que imponía el agobio del calor; seguramente, estos pueblos iban más adornados que vestidos. Y, por desconocido, los pueblos de climas templados, al no tener que considerar el atuendo superfluo ni indispensable, fueron los que le pudieron consagrar todas las atenciones de estilización⁵.

El periodo de tiempo que abarca la etapa del traje primitivo corresponde a la prehistoria, las primeras civilizaciones de la antigüedad (Mesopotamia, Egipto, Creta, Grecia y Roma), las grandes invasiones (siglos V al VIII) y la Temprana Edad Media (siglos IX al XII). La historia del vestido comienza mucho antes de que las primeras civilizaciones hicieran su aparición, como hemos dicho al comienzo de este capítulo, nos referimos a la prehistoria. En los últimos años, numerosos descubrimientos geológicos han dado a conocer una serie de glaciaciones en las que el clima de gran parte de Europa fue extremadamente frío. Ya el final de las culturas paleolíticas tiene lugar en el límite con los grandes glaciares. Es en este momento cuando comienza a forjarse uno de los tres motivos que Flügel⁶ señala como primarios para la aparición del vestido: la protección ante el clima y el medio. El segundo motivo será el pudor que se desarrolla a la vez que las distintas culturas. Y por último, la decoración por motivos religiosos y por el rango de poder que ejercerá el individuo dentro de las sociedades.

El hombre se dio cuenta de que al cazar animales, además de carne, podía conseguir un magnífico manto de piel para preservarse del frío. Pero este manto resultaba insuficiente, pues, al realizar determinados movimientos, el cuerpo quedaba al descubierto y era necesario adaptarlo a las necesidades humanas. Para conseguir que las pieles fueran flexibles una vez secadas, en un principio se recurrió a la masticación o a golpear la piel con un mazo (aún hoy las mujeres esquimales siguen utilizando esta práctica). Pero estas técnicas eran poco satisfactorias, ya que, al mojarse las pieles, éstas se reblandecían y había que repetir el proceso.

Más tarde, se descubrió que la grasa mantenía la piel flexible durante más tiempo, y el siguiente paso fueron los tintes. La corteza de ciertos árboles, como el roble y el sauce, contiene ácido tánico, que se obtiene con un proceso de maceración de la corteza en agua. Las pieles se sumergían en un baño con este líquido y se volvían flexibles e impermeables. Estas pieles más flexibles se podían cortar y ajustar al cuerpo. El resultado era un tipo de traje muy parecido al traje actual de los esquimales⁷.

5. F. Boucher, *op. cit.*, p. 13

6. J. C. Flügel, *Psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós, 1964, p. 13

7. F. Boucher, *op. cit.*, p. 23.

En zonas más cálidas, los descubrimientos relacionados con la vestimenta giraban en torno al uso de fibras animales y vegetales. Según Laver, es posible que el afieltrado fuera el primer paso, sin olvidar el aprovechamiento de las cortezas de algunos árboles como la morera o la higuera, con las que se hacía una serie de tiras que posteriormente se remojaban, y se colocaban en capas sobre una piedra lisa. Se golpeaban con un mazo hasta conseguir la unión de estas. Una vez terminado este proceso solían ser tratadas con aceite para hacerlas más flexibles y duraderas. Se ha observado que tanto estas piezas como las de piel solían ser de reducidas dimensiones, y esto se podía deber a que, hasta que no aparece la actividad de tejer, para crear la vestimenta, se configuraban piezas pequeñas que se unían mediante costuras.

La actividad de tejer se desarrolló sobre todo en pequeñas comunidades sedentarias por la dificultad que suponía el traslado de los telares, que por lo general eran de grandes dimensiones y bastante pesados. Estas comunidades solían estar rodeadas de pastos para las ovejas, lo que facilitaba la obtención de la lana, que se convertía en tejido a su paso por el telar. Aunque fuese a una escala muy reducida, se había abierto el camino para el desarrollo del vestido tal y como se conoce en la actualidad.

Las funciones del traje a lo largo de esta época fueron fundamentalmente religiosas; en Grecia se relacionaba el traje con la mitología; en la Edad Media, la austeridad extrema reflejaba el dogma católico, etc. En cuanto a su función social, las decoraciones del traje denotaban signos de distinción y poder. Y la estética del vestuario no estaba vinculada a manifestaciones del gusto personal tanto como a los cánones generales preestablecidos por cada civilización.

Durante toda esta etapa, las formas del traje respondieron a una vestimenta realizada a partir de paños colgantes con ausencia de costuras, y, si las había, eran muy limitadas. Gran simplicidad en los cortes, sobre todo en las prendas más primitivas. Las formas se mantuvieron estables y uniformes, los cambios en los vestidos se produjeron con gran lentitud debido a que las características sociales y políticas de las civilizaciones modeladas en sistemas autocráticos controlaban en exceso el deseo de exhibición, con lo que imposibilitaban la reafirmación del gusto personal, la fantasía efímera del vestir y, por tanto, la movilidad de las formas del traje.

Fig. 1. En esta imagen podemos observar como estas damas se cubrían la cabeza con el *himatión*. Pintura procedente de Herculano. Museo Nacional de Nápoles.



III.1.1. Grecia y Roma

Grecia

Tipologías del vestido griego femenino

Chitón o Khiton: Rectángulo de tela que colgaba sobre el cuerpo a modo de túnica. Para la mujer siempre era largo y se sujetaba en los hombros. Solía ir ceñido en la cintura.

Címbulo: Cinturón para ajustar las prendas a la cintura y el torso.

Fíbulas: Agujas de sujeción para las prendas de cobertura.

Himatión: Rectángulo de 2 a 3 metros de largo por 0,50 a 1,50 metros de ancho que se enrollaba al cuerpo y pasaba por encima del hombro y de la cabeza (el hombre no lo ponía por la cabeza). En realidad era una prenda de cobertura para el invierno, aunque a veces se llevaba sola por austeridad o economía (*fig. 1*).

Peplos dórico: Capa o manto largo sujeto en un hombro. Se ceñía a la cintura con un címbulo que drapeaba el conjunto con distintas formas. Tenía un pliegue superior que permitía ajustar el largo (*fig. 2*).

Peplos jónico: Dos piezas de tela rectangular sujetas en distintos



Fig. 2. Ilustración de como se colocaba el peplos dórico

puntos a lo largo de los brazos y a partir de los hombros, ceñido a la cintura.

Heuzey⁸, uno de los iniciadores de los estudios sobre la indumentaria de la antigüedad, ha expuesto, como comentábamos en la introducción de este capítulo, los dos fundamentos en los que se sostiene la vestimenta griega. Primero: el vestido de la antigüedad clásica carecía de forma por sí mismo, ya que no era otra cosa que un rectángulo de tela tejida en dimensiones que variaban según la altura y anchura del individuo, sin diferenciar el sexo. Segundo: era un tejido formado de piezas colgantes, no se les daba forma ni se cortaban, sólo se colgaban alrededor del cuerpo según unas reglas determinadas para conservar la movilidad.

Desde el siglo XII hasta el I a. C., tanto hombres como mujeres utilizaban el *chitón*; hasta las rodillas para el hombre y hasta los tobillos para la mujer. El *chitón* se sujetaba a los hombros por medio de *fibulas* (fig. 3) y se ceñía a la cintura con un *címulo*. Se ha distinguido entre el *chitón dórico*, de lana, y el *chitón jónico*, de lino. Ambos se utilizaban de forma paralela. Encima del *chitón* se colocaba el *peplos*, sujeto al hombro, y, por último, si el frío lo requería, se superponía el *himatión*.



Fig. 3. Fibula de plata con incrustaciones policromadas.

Los materiales que se empleaban normalmente eran la lana y el lino, y con el tiempo algunas prendas se refinaron hasta llegar a usar tejidos como la seda. Se conocían los tintes, pero no se usaban de manera habitual, ya que solían mantener el tono natural de las fibras, y el color se empleaba preferentemente para las bandas decorativas de los bordes de las telas.

Esta tipología de vestimenta se mantuvo sin apenas cambios significativos a lo largo de los siglos. No sucedió lo mismo con los peinados, que evolucionaron del largo en mechones y rizado a recogido con cintas denominadas *vitta*, que solían ser de color rojo o púrpura.

En el interior de las casas apenas se llevaba calzado. Las mujeres más pobres también iban descalzas por las calles y las más pudientes usaban sandalias constituidas por una suela base con embocadura en el talón y tiras para sujetar el pie. El *coturno*, zapato con plataforma que utilizaban los actores protagonistas en el teatro clásico, fue adoptado en Grecia por las prostitutas.

8. Leon Heuzey, *Histoire du costume antique d'apres des études sur le modèle vivant*, París, Champion, 1922, p. 23



Fig. 4. Mujer ataviada con palla. Museo del Louvre.

Roma

Tipologías del vestido romano femenino

Cingulum: Cinturón que ceñía el pecho por debajo y se cruzaba en algunas ocasiones a modo decorativo.

Flammeum: Velo transparente que se podía poner por delante de la cara, algo que solían hacer las doncellas en actos sociales.

Palla: Manto rectangular sujeto a los hombros con *fibulas* que se ponían para salir de casa por encima de la *stola*. Algunas veces lo ponían sobre la cabeza o lo enrollaban por los brazos (fig. 4).

Pampanilla: Especie de braga actual.

Stola: Prenda intermedia que es larga y se ceñía al cuerpo con la *succinta* y el *cingulum*.

Strophium: Prenda interior. Sostén o banda que sujetaba los pechos.

Subucula: Túnica interior de manga corta y por encima de la rodilla.

Succinta: Cinturón que ceñía la cintura natural.

Así como la mujer griega no utilizaba ningún tipo de prenda íntima, en Roma se comenzó a dar uso a una serie de atuendos que fueron considerados como los antecedentes de la ropa interior contemporánea (fi. 5).



Fig. 5. Mujeres con strophium y pampanilla. Siglos III y IV Mosaico de la Villa de Piazza Armerini, Sicilia.

La mujer romana buscaba el juego entre los tejidos y los colores. En un principio, las prendas eran de lana, luego pasaron al lino y al algodón. Finalmente, para las mujeres ricas, se empleaban sobre todo los algodones finos y las sedas de las rutas de Oriente. Los colores preferidos solían ser muy vivos (rojo, azul y amarillo). Y las túnicas, a veces, se adornaban con un orillo de oro y con suntuosos bordados.

En cuanto al peinado, éste se volvió más complejo con el transcurso de los años. Durante la República, se llevaba el peinado griego con raya al medio y moños recogidos de distintas formas. En el periodo Imperial, se complicaron notablemente los tocados y podían alcanzar volúmenes insospechados. Pasaban horas haciendo peinados en forma de cono y utilizaban postizos y pelucas. La gran cantidad de bustos del Bajo Imperio dan testimonio de ello (*fig. 6*).

El empleo de joyas de todo tipo fue cada vez mayor. Brazaletes, anillos, pendientes y collares formaban parte del atuendo habitual. Las sencillas diademas dieron paso a tiaras de plata con incrustaciones de piedras preciosas. El marfil y los camafeos eran de uso común. El lujo en las joyas se intensificó notablemente debido a las conquistas romanas y a su expansión comercial.

El calzado, en un principio, era de gran sencillez, consistía en una sandalia hecha con una pieza de piel sin teñir llamada *carbattina* (*fig. 7*). Era señal distintiva de rango social el *calceus*, una especie de bota con cuña que podía tener bastante altura, abierta en el centro y ceñida con tiras de cuero. Podía llevar un corte en la parte delantera para dejar los dedos al aire.

Los *soccus* o *calleolis* eran una especie de pantuflas que utilizaban las mujeres para estar en casa y solían estar muy decoradas.



Fig. 6. Peinados femeninos de la época imperial. Siglo III. Museo del Louvre.



Fig. 7. Sandalias de cuero descubiertas en el Támesis.



Fig. 8. La emperatriz Teodora luciendo el stephanos y tablión, en un detalle de uno de los mosaicos de San Vital de Rávena.

9. Prenda usada por la emperatriz Teodora, San Vital de Rávena.

10. F. Boucher, *op. cit.*, p. 6.

III.1.2. Bizancio

Tipologías del vestido bizantino femenino

Dalmática: Con la misma forma que la túnica, pero con las mangas anchas.

Maniakis: Pectoral bordado con hilos de oro, perlas y piedras preciosas que cubre el pecho y los hombros⁹.

Manto: Prenda de cobertura exterior.

Sobrevesta: Prenda que se colocaba encima de la túnica con la manga hasta el codo. Solía ajustarse con un cinturón¹⁰.

Stephanos: Corona o diadema de metal cubierta con perlas, piedras preciosas e hileras colgantes a ambos lados (*fig. 8*).

Tablión: Aplique ornamental en la parte delantera del manto.

Thorakion: Cinturón abrochado por delante, adornado con joyas y flecos en el borde.

Túnica: De mangas largas y estrechas, larga hasta los pies.

De la indumentaria femenina bizantina tenemos sobre todo imágenes de los mosaicos de San Vital de Rávena, donde el referente



Fig. 9. La emperatriz Teodora y su séquito. Mosaico de San Vital de Rávena, en el que se puede admirar todo el esplendor bizantino (500-520 d. C.).

principal es la emperatriz Teodora y su corte (fig. 9). Estos mosaicos constituyen el documento más valioso que se posee del traje bizantino en el siglo VI.

Según Laver¹¹, el método de selección de la emperatriz consistía en una especie de concurso de belleza. Se traían jóvenes de todo el Imperio, sin importar el rango, y, cuando quedaban las más bellas, el propio emperador realizaba la elección final. De esta forma, Teodora, hija de un cuidador de osos, actriz y bailarina, pasó a ser emperatriz de Bizancio¹². La imagen de Teodora, al igual que la de Justiniano, se ha conservado gracias a los mosaicos anteriormente citados de San Vital de Rávena.

Cuando el Imperio de Occidente cayó (470 d. C.), Bizancio quedó apartada del oeste y se vio cada vez más afectada por las influencias orientales que ya se habían afianzado desde su fundación (330 d. C.). Esto hizo que el antiguo y sencillo traje romano se sustituyese por prendas más coloridas y alegres cuya función radicaba en esconder el cuerpo.

Los tejidos eran mucho más ricos y el material más variado. La lana, material por excelencia del antiguo Imperio, dio paso a los algodones y linos más finos procedentes de Egipto y China. Esto suponía un elevado coste para el Imperio que Teodora supo solucionar con enorme inteligencia¹³.

11. J. Laver, *op. cit.*, p. 48.

12. Esta práctica se podría considerar un precedente de los actuales concursos de belleza

13. Según cuenta la leyenda, Teodora envió a China a dos monjes misioneros, quienes volvieron con gusanos de seda escondidos en una caña de bambú. Los gusanos se reprodujeron rápidamente y Bizancio dispuso de su propia producción de seda. J. Laver, *op. cit.*, p. 49.

En Bizancio, el traje era fundamentalmente jerárquico, atendiendo solo y exclusivamente al los distintos rangos sociales, de esta forma eran ignorados todos los principios de seducción y utilidad. La indumentaria estaba en extremo influida y obligada por la religión ya que la vida giraba en torno a este tipo de obligaciones que estaban establecidas con un cuidado rigor. Los trajes de cortesanas y sirvientas respondían a rígidos criterios de rango y función.

Las prendas, tanto de la emperatriz como de las mujeres ricas, estaban adornadas con múltiples motivos florales, de animales o escenas bíblicas. Y el color púrpura estaba prohibido a cualquier persona que no perteneciese a la familia imperial.

Los zapatos eran cerrados, de cuero blando, y podían adoptar distintos colores y estar adornados con bordados.

Es imposible hacer un análisis exhaustivo de todos los cambios que sufrió el traje bizantino a lo largo de los siglos, ya que debido a su situación geográfica que la convertía en centro del comercio con el interior de Asia, recibió múltiples contribuciones estéticas, en cuanto a la vestimenta se refiere, de países extranjeros.

III.1.3. La Europa medieval

III.1.3.1. Desde el siglo V al VIII

Tipologías del vestido medieval femenino desde los siglos V al VIII

Camisa interior: Solía ser de color blanco y de lino.

Manto: Tela de corte rectangular que se utilizaba para cubrirse.

Túnica o dalmática: Prenda intermedia a modo de vestido (fig. 10).

En estos primeros siglos de la era cristiana se seguía usando el traje romano, tanto en Roma como en los países conquistados. El vestido largo lo empleaban las clases acomodadas, y el corto, las populares.

Aunque se sabe muy poco del traje femenino de esta época, debido a la escasez de restos, se puede decir que, por lo general, llevaban una *túnica*, parecida a la *stola* romana, decorada con cenefas bordadas que no llegaban a cubrir los brazos. Los trajes se sujetaban en los hombros por medio de *fíbulas* y se ceñían a la cintura con un *cinturón* de cuero; los hombros se cubrían con un



Fig. 10. Figuras femeninas en las que se puede distinguir la dalmática y el manto. Además de los adornos y los colores utilizados en estas prendas. *Evangelario de Otton III* (997-1000). Munich.

manto. La novedad suponía el uso, en las clases acomodadas, de una camisa interior¹⁴. Los sombreros no eran habituales, el pelo se llevaba largo y suelto, con excepción de las mujeres casadas, que lo solían llevar recogido en un moño y que, además, se cubrían la cabeza bien con un velo largo que les tapaba el cuerpo o bien con un turbante.

A finales del siglo VIII se puso de moda la superposición de prendas, pero siempre se otorgaba prioridad a la utilidad y la protección que suponía el traje. Los tejidos eran sencillos y prácticos.



Fig. 11. Imagen con ejemplo de rostrillo. La datación de la imagen pertenece al 1400, pero el concepto de rostrillo permaneció durante todos estos siglos.

III.1.3.2. Desde el siglo IX al XI

Tipologías del vestido medieval femenino desde el siglo IX al XI

Barboquejo: Cinta de tela que sujetaba el tocado a la cabeza rodeando el mentón.

Camisa interior: Solía ser de color blanco y de lino.

Coronas, capielllos, capirotes, caperuzas y cofias: Tocados para la cabeza.

Manto: Rectángulo de tela empleado para cubrirse que podía ser largo según el rango de su propietaria.

Rostrillo: Pieza de tela que envolvía la cabeza y el cuello. Podía caer en forma de velo por la parte delantera de la barbilla (*fig. 11*)

Toca: Velo corto sujeto por una corona.

Túnica o dalmática: Prenda intermedia parecida a la del periodo anterior.

Es en este momento cuando aparecieron por primera vez las leyes suntuarias que vendrían marcadas por la realeza y por la iglesia. Afectaban al color y a la forma de los vestidos de la época. El uso del púrpura y escarlata junto con la piel de armiño quedaban destinados únicamente a la nobleza. La mujer, además, se veía obligada a cubrirse el cabello.

El traje largo, de uso exclusivo del clero y la alta nobleza, comenzó a emplearse en otros círculos sociales, aunque las prendas más populares siguieron siendo cortas.

14. Unos fragmentos de tejido encontrados en la tumba de la reina merovingia Arnegonde (550-570 d. C.) demuestran que fue enterrada con una camisa de lino fino y un vestido violeta de seda encima; sobre ambas prendas llevaba una túnica de seda roja abierta en la parte delantera, de mangas anchas y larga. La túnica se sujetaba con un cinturón ancho, cruzado y enganchado en la parte baja. Llevaba un velo que llegaba hasta el cinturón y estaba prendido a la túnica con una fíbula de oro esmaltado. Los zapatos eran cerrados y de cuero negro, atados con unos cordones largos. J. Laver, *op. cit.*, p. 54.



Fig. 12. Ejemplo de manto, de la condesa Uta, de la catedral de Naumburgo, hacia 1200.

Fig. 13. Estatuas-columnas de la catedral de Chartres que ilustran la acentuada longitud de las mangas y su anchura. Hacia 1100.

Las damas empezaron a ajustar sus túnicas a la figura por medio de botones que bajaban por los laterales de los vestidos; de esta forma se conseguía dejar ceñida la parte del busto. Las mangas se alargaron notablemente y se abrían con gran amplitud a la altura de las muñecas. Mucha de esta información la han proporcionado las esculturas y bajorrelieves de las catedrales que se empezaron a construir en Francia y Alemania en el siglo XII¹⁵ (fig. 12 y 13)

Una consecuencia indiscutible de las Cruzadas que marcó el desarrollo de la indumentaria fue el incremento de las comunicaciones internacionales con una reanudación del intercambio económico que promovió la entrada en escena de un nuevo elemento social, el de los comerciantes y artesanos.

A partir de finales del siglo XI, dos materiales fundamentales para la industria del traje, la lana y la seda, experimentaron una importante difusión que se amplió a lo largo de los siglos. La lana sufrió un gran desarrollo en su manufacturación debido a un gran perfeccionamiento técnico. La seda, gracias a las nuevas relaciones comerciales, amplió en gran medida su comercio¹⁵. Todos estos acontecimientos se dejaron notar a lo largo de los siguientes siglos.



Fig. 14. Pellote de Fernabdo de la Cerda, muy parecido en la forma a los usados por las mujeres. Sepulcro del Monasterio de las Huelgas, Burgos, siglo XIII.



Fig. 16. Ejemplo de pigache.

III.1.3.3. Desde el siglo XII al XIII

Tipologías del vestido medieval femenino desde el siglo XII al XIII

Barboquejo: Cinta de lino que sujeta el tocado a la cabeza rodeando el mentón.

Borceguíes: Zapato de caña alta con lengüeta que podía ir festoneado (ribeteado).

Bliaud o pellote: Traje elegante sin mangas, con grandes sisas y un doblez en la cintura, que vestían reinas y cortesanas. También podía tener mangas estrechas, que con el paso de los años y siglos fueron ensanchando (fig. 14).

Brial o saya: Especie de túnica que se utilizaba como prenda intermedia (fig. 15).

Camisa interior: Solía ser de color blanco y de lino.

Coronas, capielllos, capirotes, caperuzas y cofias: Tocados para la cabeza.

Garnacha o tabardo: Prenda similar a un abrigo de sisas holgadas.

Manto o capa: Prenda de cobertura constituida por un rectángulo de tela que usaban las doncellas. Si era semicircular y con cuerda, lo utilizaban damas de condición, y si no llevaba cuerda, lo podían usar todas las damas.

Pigache: Zapato de tela con punta alargada, que solía usarse con unos zuecos de madera que lo mantenían aislado del suelo (fig. 16).

15. J. Laver, *op. cit.*, p. 60.

16. F. Boucher, *op. cit.*, p. 178.

Rostrillo: Pieza de tela que envolvía la cabeza y el cuello, a modo de adorno. Podía caer en forma de velo por la parte delantera de la barbilla.

Toca: Velo corto sujeto por una corona.

Como ya hemos mencionado, la influencia que las Cruzadas ejercieron en el traje europeo occidental queda reflejada en el uso de ricos tejidos y suntuosos adornos de predominio oriental.

Las túnicas se ajustaron cada vez más al cuerpo, sobre todo desde la parte superior del tronco hasta las caderas, y la falda caía en pliegues hasta los pies. En ocasiones, ésta se alargaba tanto que llegaba a formar una cola. La *garnacha* y el *pellote* también se estrecharon, pero las mangas de la *garnacha* se ensancharon a la altura de las muñecas.

Es en este momento cuando empiezan a surgir nuevos materiales textiles, como todos los derivados de la seda (raso, tafetán, terciopelo, brocados, damascos), se perfeccionan los hilados de lana y lino con los que se consiguen telas muy sutiles, y se afinan los bordados y adornos. Como en todas las cortes, los vestidos de las mujeres ricas se hacían cada vez más ostentosos. Los tocados eran tan grandes que, “cuando ellas querían pasar de una habitación a otra, tenían que volver la cabeza para poder entrar por las puertas”¹⁷.

Surgen todos los gremios especializados en el ámbito textil; teñidores, tejedores, bordadores y los sastres, que se hacen más influyentes gracias a la aparición del patronaje. La consolidación de estos gremios artesanos produce un perfeccionamiento técnico en el sector textil.

Con el desarrollo del comercio, la repercusión del lujo y la elegancia, que había estado reservada a las clases sociales más favorecidas, se encontró al alcance de otras nuevas. Esta nueva competencia en el traje conllevó que, a finales del siglo XIII, la nobleza reclamase y obtuviese unos decretos suntuarios que conservaban una distinción social sobre el traje. No sólo se prohibía el uso de determinadas prendas, materiales o colores, sino que se llegó al extremo de controlar el número de prendas de las que se podía disponer anualmente según el rango social que se ocupase¹⁸. Estas leyes suntuarias se repetirán a lo largo de los siglos pero sin obtener grandes éxitos, ya que ni nobles ni comerciantes dejaban escapar la oportunidad de hacer apología de la ostentación.



Fig. 15. Saya de Doña Leonor encontrada en el Monasterio de las Huelgas, Burgos.

17. Albert Racinet, *Historia del vestido*, Madrid, Editorial Libsa, 1992, p. 140. Cita de Juvenal Ursin según Racinet.



III.2. ETAPA ARISTOCRÁTICA DEL VESTIDO	53
III.2.1. El Gótico	61
III.2.2. El Renacimiento y el siglo XVI	67
III.2.2.1. Italia	72
III.2.2.2. España	73
III.2.2.3. Francia	75
III.2.2.4. Inglaterra	76
III.2.3. El siglo XVII	78
III.2.3.1. Francia	81
III.2.3.2. España	84
III.2.3.3. Inglaterra y Holanda	86
III.2.4. El siglo XVIII	88
III.2.4.1. Francia	94
III.2.4.2. España	97
III.2.4.3. Inglaterra	98



III.2. Etapa aristocrática del vestido

La moda comienza como tal sólo cuando la humanidad abandona su estado más o menos salvaje (en el sentido usado por Lévi-Strauss), estado en que el adorno, el tatuaje, la modificación artificial del cuerpo son llevados a cabo con un preciso fin mágico, higiénico, y, por tanto, esencialmente funcional. La moda se hace presente cuando la modificación corporal es llevada a cabo por una razón que podemos definir estética y de estatus, por una motivación psicológica y social¹.

Como señala Lipovetsky², el concepto de moda no sale a la luz casi hasta mediados del siglo XIV. Es el primer momento de este fenómeno que durará cinco siglos. Una fase inicial en la que su desarrollo y el ritmo de las frivolidades se mantienen de manera sistemática y duradera. Fue en estos momentos cuando empezó a revelar sus rasgos sociales y estéticos más característicos para grupos restringidos, que fueron los que monopolizaron el poder de iniciativa y creación. Lipovetsky lo denomina “estadio artesanal y aristocrático de la moda”.

Si atendemos a los historiadores y sociólogos del vestido, podemos establecer que el periodo que comprende la etapa aristocrática de la indumentaria corresponde al final de la Edad

La familia de Felipe IV, más conocido como Las Meninas, Diego Velázquez, 1656 aproximadamente.

1. Gillo Dorfles, *Moda y Modos*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002, p. 34.)
2. Gilles Lipovetsky. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990, pp. 26-30.

Media, Gótico (siglos XIII-XV) y comienzo de la Edad Moderna, Renacimiento (siglo XVI), Barroco (siglo XVII), Rococó y Neoclásico (siglo XVIII).

Durante el periodo Gótico es cuando se puede empezar a establecer una serie de cambios que hacen intuir las modificaciones que se llevarán a cabo durante este periodo tan amplio de tiempo. Pero realmente no es hasta los comienzos del Renacimiento cuando el resurgir de la cultura y del pensamiento clásico (greco-romano), las nuevas ideas humanistas y los nuevos valores religiosos³, “el estatus de las clases sociales, el desarrollo de las ciudades, la promoción de la individualidad, la extraordinaria inversión en el orden de las apariencias, el refinamiento y la estética de las formas”⁴, que cambiarían a lo largo del tiempo, reflejarían en el vestido todas las transformaciones políticas, sociales y culturales de esos siglos.

A finales de la Edad Media es cuando podríamos establecer el origen de la moda en el vestir, entendida ésta como cambio periódico de vestimenta con una fuerte finalidad estética y de integración social. Surgió con la aparición en el traje de elementos de fantasía que no respondían a una necesidad práctica. El aumento del lujo, como hemos citado con anterioridad, y la fastuosidad en las cortes como centros de ostentación fueron claves importantes para el origen de este fenómeno sociocultural. El control estricto de la moda quedaba en manos de la aristocracia, claramente expresado a través de las leyes suntuarias, las cuales limitaban el uso de ciertos materiales y prendas a los miembros de la elite en el poder.

En los comienzos de la etapa aristocrática, el desarrollo de las industrias textiles y el gran tráfico comercial permitieron diversificar los materiales y productos destinados a la fabricación de los vestidos: sedas, con todos sus derivados de Extremo Oriente, pieles preciosas de Rusia y Escandinavia, algodón turco o sirio, plumas de África y cueros de Rabat, así como productos colorantes del Asia Menor. Con todo este material, los gremios dedicados al tejido y al tinte pudieron realizar trabajos de lujo con las telas, que circularon libremente por toda Europa gracias a las ferias y el tráfico marítimo. Junto al desarrollo de las ciudades se instauró una gran división en el trabajo, una especialización intensiva de los oficios, con más de una decena de profesiones que se dedicaban al vestido y al arreglo personal: sastres, modistas, zapateros, forradores, sombrereros, etc. Pero hubo que esperar hasta 1675 para que se constituyera el gremio de modistos y

3. Con el paso de los años, el concepto de belleza relacionado con la indumentaria respondió más a un orden profano sin apenas connotaciones religiosas.

4. G. Lipovetsky, *op. cit.*, p. 67.

obtuvieran autorización para hacer vestidos de mujer, excepto los corsés de ballenas y las colas, pues, hasta entonces, sólo los sastres tenían el gran privilegio de vestir a ambos sexos.

La moda, con la complicación que suponía para su realización la extravagancia aristocrática y el refinamiento de los detalles, sólo pudo desarrollarse como lo hizo con la especialización de las tareas en los distintos oficios. Aun cuando el sastre y el modisto, así como el resto de profesionales relacionados con el vestir, permanecieran en el anonimato sin ningún tipo de reconocimiento, contribuyeron de forma determinante al desarrollo ininterrumpido de los movimientos y evoluciones en el vestido. La consolidación de los gremios artesanos produjo un perfeccionamiento técnico en el sector textil.

El siglo XV marcó el paso de la Edad Media a la Edad Moderna (etapa aristocrática). Desde el punto de vista artístico, el Gótico seguía vigente mayoritariamente en Europa, aunque que en Italia se dio paso al Renacimiento. Por lo que respecta a la moda, dos centros se disputaban su hegemonía, España e Italia. Fue a partir del siglo XVI (1590-1500) cuando el Renacimiento empezó a extenderse por el resto de Europa⁵.

Tenemos que tener en cuenta que, a partir de estos momentos, las divisiones que se han establecido para la historia política o artística ya no van a coincidir con las que se van a aplicar a la indumentaria en Occidente.

El descubrimiento de América y las nuevas rutas de intercambio comercial hicieron que el feudalismo comenzase a desaparecer y surgiesen las primeras relaciones precapitalistas entre distintos países. Gracias al desarrollo de este tipo de vínculos, el comercio textil se vio muy favorecido y los vestidos comenzaron a adquirir gran valor, pasaron a constituirse en objetos muy preciados, ya que los tejidos eran cada vez más valiosos y además se iban enriqueciendo con incrustaciones de piedras preciosas. “Las ropas de las damas de la corte sólo se diferenciaban de las de las clases acomodadas en las extravagancias de sus adornos y materiales”⁶.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, España marcó la pauta dominante de la moda, que continuó entrado el siglo XVII con ciertas modificaciones, como el abandono del relleno en el corsé, el armazón de ballenas y las mangas ensanchadas. Además, las gorgueras se ampliaron o empuqueñecieron, según

5. Con respecto a su difusión por Europa, el Renacimiento tiene dos peculiaridades: la primera es la imposibilidad de trazar una frontera rígida entre los siglos que se dieron en llamar Edad Media y los que se caracterizaron como renacentistas. La segunda peculiaridad son las singularidades que cobran en cada reino lo que hoy entendemos como Renacimiento. Éste no marcará una huella demasiado profunda en los intereses estéticos europeos fuera de Italia. El Renacimiento fue un movimiento esencialmente italiano y es difícil hablar de este movimiento artístico y social fuera de Italia. Con todo, sí se puede considerar que, en cuanto a moda se refiere, el vestido italiano alcanzó cierta difusión en el resto de Europa, ya que las prendas típicas del Renacimiento a raíz de la invasión de Carlos VIII de Francia en 1494 se extendieron al resto de Europa.

6. A. Racinet, *op. cit.*, p. 178.

el país, para desaparecer o convertirse en cuellos caídos y simplemente almidonados.

A partir de la decadencia de la moda española en lo que se llamó “El gran siglo español”, Francia se convirtió en el modelo para el resto de Europa. Ante el declive del feudalismo y la aparición de las monarquías absolutistas, también fue Francia el país que mejor acogió estos cambios sociopolíticos.



Fig. 1. Fragmento del *Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes*. Grabado de Le Brun, 1669. La infanta Teresa junto a su padre lleva un aparatoso *guardainfantes*, pasado de moda en la corte francesa desde hacía tiempo.

El siglo XVII, caracterizado por el gran protocolo en la corte, hizo que surgieran objetos como las muñecas de tamaño natural llamadas *la pequeña Pandora* y *la gran Pandora*⁷, que, desde París, recorrían Europa y se enviaban a Inglaterra dos veces al año para promocionar la moda parisina. Al parecer, que *la gran Pandora* vestía de gala, y *la pequeña Pandora*, de diario. Los franceses tenían la precaución de no mandar la última tendencia, sino algo que ya estaba pasado en Francia, para que el resto de las cortes europeas no les hiciesen sombra.

Multitud de anécdotas comenzaron a surgir alrededor de la vestimenta y las costumbres en las cortes europeas, como la siguiente. Una infanta de España, María Teresa, hija de Felipe IV, fue a Francia para casarse con Luis XIV (*fig. 1*). Era una época muy difícil para las futuras reinas que se desplazaban a otros países sin conocer a su prometido ni lo que les esperaba, y partían con su cortejo de damas y servidumbre, con sus arcas y baúles llenos de vestidos y joyas. Pero Francia, que había adquirido el poderío político, económico y social, tenía su propia moda, y eran las amantes del monarca absolutista Luis XIV⁸, quienes

7. F. Boucher, *op. cit.*, p. 256.

8. Madame de Vallière, nacida en 1644 en Manoir de la Vallière, en Tours. En 1661, la joven Luisa François entró al servicio, como dama de compañía, en la Casa de Enriqueta de Inglaterra, primera esposa de Felipe de Francia (1640-1701), hermano del rey. La aproximación entre Luisa y Luis XIV se realizó por medio de la estrategia, denominada por entonces en Francia, del *paravent* (pantalla), es decir: el rey debía fingir que la cortejaba para que la Corte no interviniera en el idilio que nacía entre ellos. Luisa tenía 17 años y se dice que ya amaba, en secreto, al rey desde que llegó a la Corte. El juego se convirtió en realidad y el rey hizo de Luisa su primera favorita. La unión, bien conocida por todos, pese a que la llevaban con suma discreción. El rey, muy creyente hasta entonces, se negó a comulgar desde 1663. Tuvieron cuatro hijos, de los cuales sólo sobrevivieron dos que serían legitimados. Tras el fallecimiento de Ana de Austria, en 1666, Luis XIV declaró públicamente su unión con Luisa, acto que ella deploró, pues prefería las demostraciones de cariño en la intimidad a los fastos de la corte. Madame de Montespan, Françoise (Francisca), hija del duque de Mortemart y de Diana de Grandseigne. En febrero de 1663 se casó con el marqués de Montespan (fallecido en 1701), con el que tuvo una hija, María Cristina de Gordin de Montespan (1663-1675), y un hijo, el duque de Antin (1665-1736). En el otoño de 1666 conoció a Luis XIV, quien, por entonces, ya estaba cansado de su favorita Luisa de La Vallière. Madame de Montespan se convirtió en su amante en 1667. Cuando su marido se enteró de su relación, promovió un gran escándalo en la corte, como consecuencia del cual fue encerrado y después exiliado a sus tierras. De 1667 a 1679 fue la favorita oficial de Luis XIV, con el que tuvo siete hijos, al ser legitimados fueron recompensados con títulos de nobleza. Favorita oficial, se rodeó de lujos creando alrededor de ella una corte brillante. Fue abandonada por el rey y sustituida por la marquesa de Maintenon, a quien madame de Montespan había escogido como institutriz de sus hijos. Madame de Maintenon, nombrada niñera de los hijos naturales del rey con madame de Montespan, consiguió que su serenidad e inteligencia atrajeran poco a poco a Luis XIV. La muerte de la reina y la caída de su amante madame de Montespan hicieron que, en 1675, Luis XIV y madame de Maintenon contrajeran matrimonio. Fue la esposa de Luis XIV durante treinta y dos años, hasta la muerte del monarca en 1715.

imponían, a su capricho y con el beneplácito del rey, los cambios en la indumentaria. María Teresa, a quien despectivamente llamaban «la española», apareció con sus enormes *guardainfantes*, cuando las francesas habían desterrado semejantes volúmenes hacía mucho tiempo.

El enorme prestigio de la corte de Versalles hizo que durante el siglo XVIII Francia siguiera marcando la pauta en la moda occidental. Antesala de la industrialización de la moda, el vestido femenino acaparaba la atención y el lujo, ya que, dentro de la corte, el estatus social se señalaba en función de cómo iba vestida la mujer.

Durante los primeros años, el vestido no dio muestras de cambios con relación al siglo anterior. Sin embargo, a lo largo de los años, y sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, con la llegada de la Revolución Industrial (*fig. 2*), primero a Inglaterra y después al resto de Europa, el considerable desarrollo de la industria y del comercio consiguieron que el embellecimiento del traje fuese la prioridad en las capas más altas de la sociedad.

La industria de la tejeduría se transformó rápida y completamente gracias al nuevo mercado que ofrecían las colonias españolas y la abundante importación de algodón de la Indias. También las fábricas de sedas creadas a finales de siglo contribuyeron al desarrollo de los tejidos.

Los nuevos inventos⁹ relacionados con la industria textil que se dieron durante el siglo XVIII hicieron que el traje femenino sufriera grandes transformaciones en ese tiempo. Por ejemplo, el algodón de las Indias se puso de moda y dio paso a un circuito industrial inesperado¹⁰. Este algodón suscitó en Europa una revolución tan rápida como la producida por las fábricas de seda orientales en la Edad Media.

Las investigaciones científicas con relación a los colores, como las de Isaac Newton o Tobias Mayer¹¹, consiguieron ofrecer a los fabricantes de tejidos una amplia gama de combinaciones en los colores. El incremento en las producciones textiles hizo que estas telas estuvieran al alcance de cualquier persona preocupada por su elegancia, al margen de su clase social.

Otro de los grandes acontecimientos de finales del siglo fue la Revolución Francesa (1789), que hizo surgir grandes cambios políticos y sociales en Francia. Estos acontecimientos hicieron



Fig. 2. Telar del siglo XVIII de la Real Fábrica de Tapices.

9. F. Boucher, *op. cit.*, p. 291. Estos inventos fueron: la nueva lanzadera de John Kay, en 1733; la hiladora mecánica llamada Spinning Jenny de James Hargreaves, en 1765; la máquina de hilar algodón de Richard Arkwright, en 1767; el telar de urdimbre de Josias Crane, en 1768; y muchos otros que consiguieron agilizar en gran medida la fabricación de telas para la confección de tejidos a gran escala.

10. *Ibíd.* Los negreros de Liverpool trasladaban cargamentos de algodón a África, los cambiaban por negros que trasladaban a América, donde eran vendidos, y regresaban a Gran Bretaña con cargamentos de algodón en rama procedente de los nuevos estados de América, donde el cultivo de algodón se había extendido notablemente.

11. *Ibíd.*, p. 293. Newton, en su Tratado de Óptica, consigue aislar los colores principales de espectro, rojo, azul y amarillo, de los cuales el resto son sólo mezclas. Y Mayer establece el principio de estas mezclas, sobre las que se investigaron las posibilidades tonales compuestas de los tintes.

que la silueta femenina cambiase considerablemente para ofrecer a la mujer una libertad de movimientos que volvería a perder con gran rapidez. La Revolución tuvo una gran repercusión en la indumentaria, ya que se abolió por completo el vestido del Antiguo Régimen. Ya no hubo más abrigos bordados ni vestidos brocados, ni pelucas ni pelos empolvados, se volvió a una supuesta higiene en el cabello y a una búsqueda de lo natural, sencillo y campestre en el vestir.

Una oleada de anglomanía se apoderó de la sociedad francesa cuando se abolieron todos los privilegios de la sociedad francesa porque Inglaterra era considerada la tierra de las libertades. Durante el periodo del Terror, era peligroso vestir a la moda, pero, después de la ejecución de Robespierre, los que sobrevivieron a la guillotina comenzaron, cómo no, a disfrutar del vestido según sus gustos, que en aquellos momentos se convirtieron en versiones exageradas de los vestidos de campo ingleses.

Estos vestidos eran menos extravagantes, con un cambio muy drástico de las formas pasadas, pues prescindían de *miriñaques* y *corsés*, así como de ricos tejidos. A finales del siglo XVIII las líneas generales de la indumentaria cambiaron de manera muy significativa. El Neoclasicismo, que había empezado a surgir a mediados del XVIII y se terminaría de desarrollar durante el XIX, terminó por llegar a la moda como lo había hecho con la arquitectura, la pintura y la escultura. Las mujeres querían vestirse como las estatuas clásicas, con vestidos enteros hechos de telas blancas y vaporosas. Con el talle por debajo del pecho, las mangas cortas y los zapatos sin tacón. Este tipo de vestido, que se desarrolló plenamente durante el siglo XIX, mostró muy pocas variantes, manteniendo el mismo estilo en el resto de Europa.

Podemos decir que es sorprendente descubrir cómo desde el siglo XVII la cultura occidental era prácticamente uniforme en toda Europa, lo que hizo que las variantes en cuanto a vestimenta entre los distintos países fueran mínimas, sobre todo en lo que a la clase alta se refería, como podremos observar en los siguientes apartados.



Fig. 3. *Breviario Italiano* hacia 1380. En esa imagen se puede observar el *blanchet* o vestido que en esta ocasión actúa como prenda intermedia y no interior.

III.2.1. El Gótico

Tipologías del vestido gótico femenino en Occidente

Prendas interiores

Blanchet o vestido: Prenda larga que hacía las veces de bata o vestido de casa. Algunas veces podía ir forrado de piel, con lo que se convertía en “prenda intermedia” (fig. 3).

Calzas: Cubrían las piernas en su totalidad y parte del cuerpo hasta la cintura. Eran ajustadas y de fino paño. En España podían ser amplias, por la influencia morisca, y de un tejido de lienzo¹².

Camisa interior: Solía ser de tela fina o de seda, con gran escote y mangas ajustadas a los brazos (fig. 4).

Prendas intermedias

Brial o saya: Especie de túnica que se utilizaba como prenda intermedia (fig. 4)

Cota o corsé: Prenda ajustada y escotada con manga corta que dejaba pasar la camisa y se abrochaba en la parte delantera con cintas.

12. Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I Las mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, p. 14.



Fig. 4. Miniatura del Libro de los juegos, de Alfonso X, siglo XIII. En esta imagen podemos ver como esta dama lleva una *camisa interior*, un *brial* muy largo y sin mangas que va ceñido al cuerpo por cintas laterales. Encima lleva el *pellote* y sobre las rodillas un *manto*. En el original tocado podemos distinguir el barboquejo por debajo del mentoón y sujetando este a la cabeza.

Vestido o blanchet: Prenda larga que hacía las veces de bata o vestido de casa. Algunas veces podía ir forrado de piel, con lo que se convertía en “prenda intermedia”.

Prendas de exterior

Cotardía: Túnica larga similar a la del periodo anterior. Con el cuello bajo y ajustada, se abotonaba en la parte delantera

hasta abajo. Las mangas tenían grandes hendiduras que en ocasiones llegaban hasta el suelo. Otras veces eran de fantasía y se podían desmontar, pues iban unidas al cuerpo con cintas o cordones.

Hopalanda: Prenda larga que normalmente iba guateada, con el cuello en forma de embudo y mangas anchas o también denominadas de ángel. Podía ir abierta por delante, ceñida con cinturón y forrada con piel (*fig. 5*).

Sobrecota, pellote o bliaud: Túnica de sisas muy amplias festoneada en piel, que dejaba ver la cota interior y el vestido por tener un escote en redondo bastante bajo. Solía llevar botones decorativos en la parte delantera. La falda era con bastante vuelo llegaba a arrastrar por el suelo, y en ciertas ceremonias podía ir abierta y blasonada¹³.

Zapatos: Eran ligeros, con un poco de caña, y forrados de piel en invierno. Con punta larga y punta retorcida. Se seguía utilizando el zueco para aislarse del suelo.

Los tocados y peinados de esta época son merecedores de un apartado específico por su grado de complejidad y variedad. Es precisamente uno de los aspectos que denotan hacia dónde evolucionaban la vestimenta y el adorno. El carácter práctico se había perdido por completo para dar paso a las tendencias cada vez más ostentosas que con el paso de los siglos serían también más efímeras y cambiantes.

Peinado de trufas: Consistía en un trenzado y que iba enrollado encima de las sienes, o también era habitual que el enrollado se realizase a la altura de las orejas. Normalmente estos peinados se cubrían con una toca ligera o velo, que algunas veces iba acompañado de *barbuquejo*.

Cuanto más alto era el rango de la dama, más tapada llevaba la cabeza. Esta costumbre o moda cayó en desuso a finales del siglo XV, y fueron las monjas y las viudas las únicas en continuar con el *barbuquejo* y el *velo*.

Crespina: Tocado con estructura de retícula de alambre, con forma de cofia y adornos de perlas. Este adorno de cabeza supone una gran novedad, ya que hasta el momento se había considerado inmoral el que las mujeres llevaran el cabello descubierto, y con este tocado no era necesario el



Fig. 5. Mujer con *hopalanda* en la que se puede ver las mangas anchas y cubierta con un manto.

13. Arte de explicar y describir los escudos de armas de cada linaje, ciudad o persona. Cada figura, señal o pieza de las que se ponen en un escudo.



Fig. 6. Ejemplo de *tocado de cuernos*, hacia 1450. Las variantes de este tocado eran muy numerosas.

Fig. 7. Derecha. Imagen del *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, fechado en 1434. Representa al rico mercader y su esposa. Y en el se puede ver claramente las superposiciones de prendas como la *hopalanda* encima de la *sobrecota* con las largas endiduras en las mangas, además del vientre prominente tan de moda en la época. Otra de las modas de las que deja evidencia este cuadro es la de retrasar, por medio del afeitado el nacimiento de la frente.

uso del *barbuquejo*. Se combinaba con largas trenzas a ambos lados de la cabeza.

Tocado de cuernos: Tenía una estructura de alambre similar a los cuernos de una vaca, que iban adornados con un velo cosido en los extremos¹⁴. El tocado de corazón es una variante del tocado de cuernos, y en ambos casos se utilizaba el velo como ornamento, función totalmente contraria a su propósito inicial, que era el de ocultar (fig. 6).

Tocado mariposa: El más espectacular de los tocados de la época, consistía en una estructura de alambre unida a un pequeño gorro en el cual se recogía el cabello. Por encima de dicho gorro se levantaba la estructura, que se cubría con un velo con forma de alas de mariposa.

Durante este periodo, la prenda más importante del vestuario femenino, y por tanto la más utilizada, era la *sobrecota*, que podía ir ajustada hasta la cintura y con la falda acampanada cayendo en forma de pliegues. Las mangas eran muy ajustadas y largas, tanto, que solían tapar la mitad de la mano. Encima de la *sobrecota* llevaban la *hopalanda* o la *cotardía*, con largas hendiduras en las anchísimas mangas que a veces incluso llegaban hasta el suelo (fig. 7).

Se puso de moda la silueta de vientre prominente, que se conseguía con unos sacos almohadillados y afinando la cintura con unas costuras laterales. Al mismo tiempo, comenzaron a aparecer elementos de decoración en el vestido con un alto grado de fantasía, que evidenciaron la aparición de las tendencias de moda anteriormente mencionadas. Se desarrolló una fuerte sensibilidad estética, primaba el sentido decorativo y de rango más que el práctico.

Estas fantasías en el vestuario se pusieron de manifiesto en la aparición de nuevas técnicas de costura y patronaje, como el *acuchillado*, que consistía en unos cortes abiertos en las prendas de encima que dejaban al aire las prendas de abajo, la *galladura*¹⁵, que era una combinación de colores o dibujos en ciertas partes del cuerpo, y el *festoneado*¹⁶, agregado en los bordes de las prendas.

Durante la segunda mitad del siglo comenzaron a proliferar los tocados. En realidad se trataba de variantes, ya que estos adornos se podían combinar de distintas formas entre ellos. Las imágenes que han quedado de los retratos de la época hacen pensar que una de las modas más populares entre las mujeres de

14. C. Bernis, *op. cit.*, p. 32. Se puso de moda en Francia a partir de 1417, aproximadamente, y en España alcanzó su máxima exageración entre 1450 y 1460.

15. Guarnición y adorno del vestido o de otra cosa, hecho con listas de otro color.

16. Que tiene el borde en forma de festón o de onda.



la corte fue la de retrasar el nacimiento de cabello en la frente rasurándolo (*fig. 7*), así como también se hacía con las cejas.

El traje de Borgoña consiguió sobrepasar a todos los demás en suntuosidad, por su vistosidad en los tejidos, la variedad de sus bordados y una renovación incesante en toda su indumentaria. Por la ambición que los duques de Borgoña tenían por igualar a los reyes que les rodeaban, y aprovechando el potente comercio de la feria de Amberes, con Brujas y Gante siempre prósperas, y una industria importante de pañería y sedería, utilizaban ingresos considerables de la corona para su lujo personal, especialmente para la indumentaria¹⁷. Las influencias del traje borgoñés traspasaron las fronteras y se siguieron en toda Europa durante muchos años.

17. F. Boucher, *op. cit.*, p. 202. Sus libros de cuentas registran, además de sus trajes, los de toda la familia y sus casas. Informan de sus proveedores, se conocen las libreas de pajes, escuderos, damas de honor, de los mantos, capuchones, etc.



Fig.. 8. El Festín de Herodes, de Pedro García Bernabarte, hacia 1470-80. Ejemplo de mujeres a la moda española con verdugado español, briales y camisas con estampados moriscos. Salomé lleva un tocado trenzado.

III.2.2. El Renacimiento y el siglo XVI

Tipologías del vestido renacentista y del siglo XVI femenino en Occidente

Prendas interiores

Camisa interior: Mantiene las mismas características que en el Gótico.

Cuerpo o corsé: Pieza que afinaba el talle y desmarcaba el pecho aplastándolo, estrechaba la cintura y terminaba en punta en su parte baja. Según Racinet:

Este tremendo ajuste de la forma del busto y del cuerpo que era común a ambos sexos [...] hizo de los buenos modales de comportamiento todo un arte¹⁸

Medias o calzas: Prenda que se ajustaba a las piernas, desde el pie a la rodilla y se sujetaba con unas ligas llamadas *jarreteras*. Podían ser de lino o de lana.

Pollera: Falda blanca a modo de enagua que se ponía sobre el *verdugado*¹⁹.

Verdugado español: Falda con forma cónica gracias a una varilla de junco que rodeaba el contorno con aros descendentes concéntricos y con forma de campana según se iba acercando a los pies. Las varillas exteriores se decoraban y estaban hechas de un árbol llamado verdugo (*fig. 8*).

18. A. Racinet, *op. cit.*, p. 162.

19. En España, a la *pollera* también se la llamaba *faldetas*, *faldillas* o *faldrillas*, según C. Bernis, *op. cit.*, p. 14.



Fig. 9. Detalle de la lámina 264 de Racinet. En la imagen podemos observar un *brial* o *saya* ajustado con escote cuadrado en el que sobresale ligeramente la camisa interior y con manga de ángel. Como complemento un abanico de plumas, muy de moda en la época. 1500 aproximadamente.

Verdugado francés: Su origen era el *verdugado español*, y en Francia se conocía como el *vertugade*²⁰, ceñido a la cintura con forma de barril, se asentaba sobre el *tontillo*²¹ y bajaba las caderas quedando éstas con más volumen y el vientre en plano. El *corpiño* terminaba en punta, lo que estilizaba la figura.

Verdugado italiano o verdugate: También de origen español, era muy similar al francés, de alambre o ballenas y un poco levantado por la parte trasera por medio de un cojín. Muy parecido al *polisón* que veremos más adelante.

Verdugado inglés o farthingale: El mismo *verdugado* que se utilizaba en España.

Prendas intermedias

Basquiña: Falda que cubría la *pollera* y acompañaba al *corpiño*.

Corpiño: Prenda que cubre el *corsé*. Ajustado al cuerpo, podía ser sin mangas o con mangas estrechas. En España también se conoce como *jubón*.

Faltriquera: Bolsillo que se cuelga de la falda por la parte de la cintura. El término se acuñó en esta época, aunque el bolsillo existía con anterioridad.

Saya o brial: Vestido ajustado al talle que marcaba la cintura y solía ir forrado de lienzo para darle más consistencia. Sin ser el último que se ponía en el cuerpo, ya daba muestras de elaboración y riqueza, además de ser extremadamente largo. Podía ser abierto o cerrado desde la cintura de la falda hasta el suelo²². Los escotes variados que dejaban ver la *pechera* o *gorguera*²³ podían ser:

- Los escotes cuadrados o redondeados que dejaban ver total o parcialmente la camisa se llevaron de 1500 a 1530, aproximadamente (fig. 9).
- Los escotes abarquillados que mostraban la camisa se llevaron sobre todo en Italia y empezaron a aparecer en el resto de Europa a partir de 1530 hasta 1540.
- Entre los años 1540 y 1560 se pusieron de moda los *alzacuellos* rígidos cerrados rematados con *lechuguina*, *gola* o

20. C. Bernis, *op. cit.*, p. 38

21. *Falda corta o faldellín* con aros de ballena o de otra materia que usaron las mujeres para ahuecar las faldas.

22. *Ibíd.*, p. 15.

23. Pequeño encaje de la camisa a modo de *lechuguina*.

gorguera. Esta tendencia pertenecía a la corte española.

Los hombros algunas veces se adornaban con *tejadillos* y *brabones*²⁴ y las mangas también podían ser variadas:

- Estranguladas; mangas abombadas que cada cierta distancia se ajustaban al brazo por medio de una cinta. De influencia alemana (*fig. 10*).
- Reventadas; de influencia italiana, como hemos visto en el vestido italiano del Renacimiento, dejaban ver la camisa interior y estaban rematadas con agujas (*fig. 10*).

Prendas exteriores

Bernia: Parecido a la *marlota* pero sin mangas y con cortes delanteros para sacar los brazos.

Capas y esclavinas: Ceñidas al cuello por cordones acabados en borlas.

Galega o galeguilla: Vestido cuya falda normalmente iba abierta por delante (*fig. 10*) y dejaba ver la *basquiña*. Si, por el contrario, iba cerrada, llevaba *agujas* con punta de adorno. Llevaba adornos de *brabones* en los hombros, las mangas podían ir abiertas o cerradas en la parte superior y nunca llegaban al puño, se solían quedar en el codo, tenían varias formas:

- Manga de ángel o de punta; podía ser abierta o cerrada y dejaba ver la manga del vestido interior. Iba forrada de tafetán, seda o derivados de la seda.
- Manga francesa; estrecha en su parte cercana al hombro, de ángel después del hombro y doblada con vuelta en el centro. Este tipo de manga se puso muy de moda en Inglaterra.

Marlota: Abrigo más corto que el vestido y abierto por delante.

Ropa española: Vestido abotonado hasta el pecho, con corte imperio y abierto hasta el suelo bien por la parte delantera o bien por los costados. La manga era corta y “*abullonada*” y dejaba ver la camisa interior (*fig. 11*).

Tabardo: Prenda de encima ancha, con aberturas laterales para



Fig. 10. Detalle de la lámina 264 de Racinet. Galega abierta que deja ver la basquiña, con mangas estranguladas que a su vez están acuchilladas y dejan ver la camisa interior.



Fig. 11. Detalle de la lámina 266 de Racinet. Ejemplo de ropa española.

24. Los *brabones* son roscas, pestañas o pliegues de tela situados a la altura de los hombros. El *tejadillo* es un saliente de tela que, como los *brabones*, se colocaba a la altura de los hombros.



Fig. 12. Detalle de la lámina 277 de Racinet. Gola de gran tamaño.



Fig. 13. Detalle de la lámina 277 de Racinet. Cuello Médicis.

sacar los brazos; si llevaba mangas, solían ser mangas perdidas, que colgaban de los hombros, llegaban hasta el suelo y no cumplían la función de cubrir los brazos.

Zapatos: Los *chapines* eran unos zapatos con suela de corcho que iban bordados o forrados en su totalidad con telas muy ricas. También se usaban los zapatos con la punta ligeramente redondeada. Eran de piel, seda, terciopelo o de tejido sencillo, y las suelas eran de piel o de corcho, como los *chapines*. En las casas llevaban *zapatillas*.

Complementos: Durante el Renacimiento y el siglo XVI, apareció y se desarrolló el cuello rizado y sus distintas variantes. Este tipo de cuello se hizo popular en toda Europa; algunas de sus variantes son:

- Rizado simple.
- *Lechuguinas*, adorno del cuello hecho de tela plegada que recorría todo el contorno del cuello. También llamadas *gorgueras* o *gorguillas*²⁵.
- Grandes golas, que eran lechuguinas de gran tamaño (fig. 12)
- Cuellos Médicis. Cuello curvo y levantado que cubría nuca y parte trasera de la cabeza, con extremos finos prolongados hasta el escote delantero (fig. 13).

Como veremos en el capítulo IV.2. Posición social, este complemento era un ejemplo extremo de la tendencia humana a demostrar que quienes lo usaban no tenían ninguna necesidad de trabajar, “o que, por supuesto, no se dedicaban a ninguna ocupación agotadora”²⁶.

La mujer deseaba ponerse *lechuguina* no sólo para revelar su estatus social, deseaban parecer atractivas como mujeres y lo consiguieron gracias a una *gorguera* que se abría por la parte delantera para mostrar el escote y se elevaba por la parte trasera de la cabeza en una especie de *alas de gasa*.

Las cadenas en la cintura era un adorno muy usado. Caían por delante de la falda o vestido y solían ir rematadas con medallones o relicarios. Podían colgar rosarios y hasta espejos. Los broches, collares de perlas largos en varias vueltas y cadenas de oro eran complementos habituales. Los pañuelos de mano y los abanicos de plumas (fig. 9) o mosqueadores se pusieron de moda

25. Racinet, op. cit., p. 162.

26. J. Laver, op. cit., p. 93.

en esta etapa. Durante este periodo, el adorno ya era sinónimo de lujo y estatus social.

Tocados y peinados: Las mujeres llevaban la cabeza cubierta, tanto si vestían de gala como si realizaban las faenas cotidianas. Sólo las doncellas tenían el cabello al descubierto, pero siempre con algún adorno, como una tira o cinta. El peinado con la raya en el medio se mantuvo durante todo el periodo, lo que cambiaban eran los tocados. De 1530 a 1550 se puso de moda el *tocado de papos*, que consistía en dos trenzas anudadas en los laterales de la cabeza a la altura de las orejas y cubiertas con una redecilla de hilo de oro con perlitas. A partir de 1560, aproximadamente, en adelante, los tocados variaron o se alternaron en el tiempo y tenemos el *tocado de cabo*: con el pelo peinado al medio, se ponían unos arcos metálicos en los que se iba enrollando el cabello, para, posteriormente, colocar una toca (*fig. 14, 15, 16, 17*).

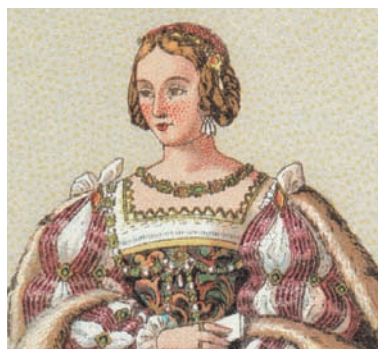
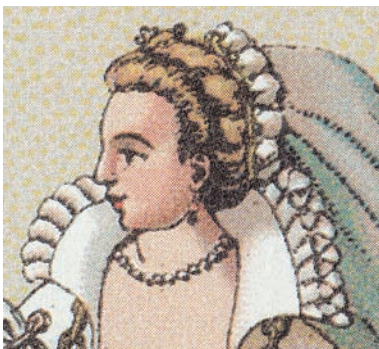


Fig. 14, 15, 16, 17. Detalles de las láminas 264, 266 de Racinet, en los que se pueden apreciar los distintos tocados de la época.



Fig. 18. *Isabel de Portugal*, esposa de Carlos V, realizado por Ticiano en 1535. En esta imagen se puede observar las influencias de la moda italiana de la época, como por ejemplo en el escote y en las mangas..

III.2.2.1. Italia

En Italia, durante el Renacimiento, la moda seguía las pautas del estilo Gótico tardío europeo con algunas variaciones destacadas que se comenzaron a marcar en Florencia. A mediados del siglo XV, las tendencias se desplazaron a Venecia; esta ciudad se convirtió en el centro neurálgico de dicha moda y fue imitada por el resto de Europa.

En Italia nunca se dejaron influir por el llamado vientre prominente, que estaba tan de moda en el norte de Europa, aunque mantuvieron el talle de los vestidos bastante alto. No solían utilizar telas brocadas, pero sí eran amantes de los colores muy brillantes y contrastados. Sus preferencias se decantaban por la muestra del encaje de la camisa interior por el borde del escote que era preferentemente abarquillado, más alto en la parte delantera y más bajo en la espalda. Durante el siglo XVI, los escotes se abrieron y se lucieron sin camisa interior y con preferencia por la forma cuadrada (*fig. 18*).

Las mangas eran más anchas que en el resto de Europa, tenían unas aberturas desbocadas por las cuales se podía ver la camisa interior. Esta camisa interior también se podía ver a través de los reventados de los hombros que en el siglo XVI pasaron a ser acuchillados de origen alemán. Estos reventados y acuchillados eran unas aberturas que se realizaban en las mangas de las prendas de exterior en sentido vertical y que dejaban asomar las prendas de interior como la camisa anteriormente nombrada. Las mangas de las prendas de exterior podían ser desmontables y se decoraban profusamente, lo que reflejaba el aumento del lujo derivado de la gran prosperidad mercantil que vivían las ciudades.

Las mujeres venecianas concedieron siempre gran importancia a la ropa interior, que solía ser de color blanco. Se adornaba con grandes detalles y mucho cuidado, se bordaba con hilos de seda e iba rematada con preciados encajes.

Los tocados no eran puntiagudos como en el resto de Europa. Había una preferencia por peinados naturales recogidos con redecillas decoradas con perlas llamadas *balzus*, o recogidos sólo con hilos de perlas. Los tocados de *pan o de bola* usados en el Gótico permanecieron, así como las frentes y las cejas rasuradas.

Durante el siglo XVI, Italia incorporó la moda española a sus hábitos de vestuario con algunas variaciones, como los corpiños más cortos de lo que se usaban en España y las faldas menos armadas, más esponjosas y libres.

III.2.2.2. España

En España hay una continuidad significativa entre la Edad Media y el Renacimiento debido a la pervivencia de las formas de poder, de la propiedad y de la mentalidad medievales en los siglos XV y XVI. Se verifica al comprobar la combinación de formas góticas y mudéjares con las nuevas formas italianas, cuya entrada se facilitó por la intensa relación entre los distintos pueblos mediterráneos. También era conocido el continuo intercambio de materiales y artistas entre los estados italianos y los territorios de la monarquía española.

Como ya hemos mencionado, los comienzos del Renacimiento en España se caracterizaron también por la



Fig. 19. Ana de Austria, reina de España, de Sánchez Coello, 1571. Austeridad y sobriedad en los colores, con una silueta en cono gracias a los rígidos corsés y al uso del *verdugado*.

influencia morisca en las prendas de vestir, como las camisas profusamente adornadas, los drapeados de los vestidos, etc.

Dos prendas de uso exclusivamente femenino fueron fundamentales para marcar la línea característica de la moda española, el *verdugado* y el *cuerpo*.

A mediados del siglo XV surgió el *verdugado español*, que fue una de las grandes creaciones de este periodo y que utilizó el resto de los países europeos atendiendo a pequeñas modificaciones. “Su origen estaba universalmente reconocido”²⁷. Resultó ser el origen de todos los armazones que se sucedieron a lo largo de la historia para ahuecar las faldas. Este artificio que surgió durante la segunda mitad del siglo XV no pasó desapercibido en aquellos momentos, y se atribuye su invención a doña Juana de Portugal²⁸, esposa de Enrique IV, que, a su vez, era hermano de Isabel la Católica.

El *cuerpo o corsé* rígido y subido, colocado en punta encima de la falda, imponía al busto una forma muy geométrica y alargaba notoriamente el talle comprimiendo el pecho hasta hacerlo desaparecer. La silueta presentaba así un cono desde la cabeza hasta los pies, las mujeres parecían ser de una sola pieza.

A mediados del siglo XVI, la moda española se caracterizó por prendas ceñidas, sobrias y de austera elegancia. Los colores oscuros, preferiblemente el negro, desplazaron a los colores vivos y formas fantasiosas provenientes de los territorios alemanes. Esto se debió en gran medida al gusto personal del emperador Carlos V, conocido por la gran sobriedad en sus costumbres y también en el vestir (fig. 19). Felipe II, sucesor de Carlos V, consiguió que la corte española se convirtiese en modelo de admiración en el resto de Europa y, por tanto, ejemplo en lo que al traje se refería, por lo que ese periodo se llegó a denominar “El gran siglo español”²⁹.

No era sólo el color o su ausencia lo que diferenciaba la moda española de la del resto de Europa. Había auténticas modificaciones en los cortes, en las hechuras, en las formas en general. Mucha ampulosidad, cinturas estrechas, cuerpos ajustados y muy estructurados. La introducción del punto en la creación de las prendas ajustadas fue una de las características principales de esta moda. Se resaltaba la estrechez de la cintura a la vez que se borraban las formas naturales del cuerpo con el llamado *cartón de pecho*, que constituía el delantero del *cuerpo* y se mantenía en su sitio con armazones de madera:

27. J. Laver, *op. cit.*, p. 99.

28. C. Bernis, *op. cit.*, p. 38. Reinaba en Castilla Enrique IV, conocido como “El Impotente”; su esposa, Juana de Portugal, mujer muy censurada por sus libres costumbres, no se resignaba a la fidelidad conyugal. Había nacido su primera hija, la famosa Juana la Beltraneja. En 1468 la reina quedó en cinta, y fue en ese momento cuando, según cuenta el cronista Alonso de Palencia, inventó un traje con amplia falda armada sobre rígidos aros. Siguiendo su ejemplo, todas las damas nobles de la corte usaban los vestidos anchísimos con multitud de aros durísimos ocultos y cosidos bajo la tela, de tal forma que todas parecían corpulentas matronas a punto de dar a luz.

29. Finales del XVI, principios del XVII.

“Este aprisionamiento del busto de las mujeres [...] se llevó a tal extremo [...] que algunas, incluso, llegaron a morir a causa de los cortes que recibían de las entablilladuras de madera o metálicas que se aplicaban al busto”³⁰.

Este cartón de pecho fue la semilla de los futuros corsés que inundarían la historia del vestido. Otro de los cambios notorios fue el uso de las *lechuguinas*, además de los tocados y peinados cada vez más exagerados (fig. 20). Como prenda de encima se usaba la *ropa española*, que iba ligeramente holgada y abierta por delante, sin costura en la cintura. O vestidos sin mangas adornados con hombreras que, a diferencia de la *ropa española*, no iban abiertos por delante³¹. Las mangas podían ser de estilos diferentes, con reminiscencias italianas, anchas en la zona del hombro y estrechas en el puño, o bien con estrechamientos a lo largo del brazo que le daban un aire de farol y solían ir independientes del *corpiño*, sujetas a éste mediante botones de oro.



Fig. 20. Infanta Isbel Clara Eugenia con Margarita Ruiz, de Sánchez Coello, finales del siglo XVI. Figura rígida con cartón de pecho y lechuguina.

III.2.2.3. Francia

El vestido de la mujer en Francia pasó por tres etapas más o menos definidas. En primer lugar, de 1500 a 1530, aproximadamente, continuó con una vestimenta gótica que poseía claras influencias del Renacimiento italiano; aunque durante este periodo las mujeres francesas intentaron retomar las formas originales de la moda de Francia, los estilos italianos pronto la eclipsaron³². Durante la segunda etapa, se apreció, entre 1530 y 1570, un gran predominio de las formas de la moda española: el *corpiño* subido a la española, con *cuello rizado* o *gorguera*, y las mangas que se abultaban generosamente. A finales del siglo XIV, entre 1570 y 1600, Francia comenzó a tomar distancia y a separarse de las influencias de la moda española; el *verdugado* español se sustituyó por un relleno circular que distribuía alrededor de la cadera el ancho de la falda montada con frunces, sería el llamado *verdugado francés*³³. Con el paso de los años, Francia llegó a marcar las pautas del vestir en Occidente.

Durante la tercera etapa es cuando el vestido se vuelve más esponjoso, con volúmenes más suaves y ligeros de fácil manejo, con lo que de esta forma se pierde la gran rigidez que acompañaba al vestido de influencia española. El *verdugado francés* era mucho más ligero de llevar por estar construido con una sola rueda a la altura de la cadera y la falda cayendo libremente hasta

30. A. Racinet, *op. cit.*, p. 162.

31. *Ibíd.*, p. 182.

32. *Ibíd.*, p. 178.

33. F. Boucher, *op. cit.*, p. 236. Este tipo de *verdugado* fue motivo de ironía por parte de Montaigne: “¿Por qué las mujeres cubren con tantos impedimentos [...] las partes a las que se dirige principalmente nuestra admiración? ¿Y para qué estos grandes bastiones con los que las mujeres adornan sus caderas, si no es para estimular nuestro apetito y atraernos a ellas al mismo tiempo que nos alejan?”. Sin duda, las mujeres no sólo tenían que sufrir tortura por los atavíos de la moda, sino que eran objeto de comentarios vejatorios y machistas disimulados en ironías de la época.

los pies. Las mangas del vestido solían tener forma de globo y se estrechaban en la parte del antebrazo. Al llegar a la muñeca, se volvían sobre sí mismas y quedaba una doblez que adornaba el puño.

III.2.2.4. Inglaterra

El traje medieval en Inglaterra había sufrido muchas modificaciones durante el reinado de Enrique VII, por tanto, cuando su hijo Enrique VIII de Inglaterra subió al trono, aquél ya era un monarca absolutamente renacentista en lo que a la vestimenta se refería.

Las primeras tendencias renacentistas en la moda inglesa provenían de Italia, pero Alemania también tenía una influencia importante en sus aportaciones, como el *acuchillado*, ya citado en los adornos góticos y que era de origen alemán³⁴, que se siguió utilizando durante el Renacimiento. El *acuchillado* sólo se utilizaba en las mangas de los vestidos del traje femenino³⁵.

Durante el reinado de Enrique VIII los trajes de las clases altas poseían un colorido muy vivo. Eran amantes del terciopelo azul y rojo escarlata, y en los forros preferían los dorados (*fig. 21*). Las incrustaciones de diamantes, rubíes y perlas eran comunes en las prendas de la realeza. La tendencia a usar colores oscuros se comenzó a apreciar en los últimos años del reinado de Enrique VIII. La boda de María Tudor con Felipe II acentuó esta tendencia³⁶, que perduró hasta la llegada al trono de Isabel I, durante el que la influencia continuó³⁷. Fue a finales del reinado de Isabel I cuando comenzó una reacción sobre las complicaciones y exageraciones excesivas que la moda imponía.

Inglaterra, en un intento de crear su propio Renacimiento y estando en el trono Isabel I, instauró lo que se dio a conocer como el periodo Isabelino. Transformó la *gorguera* o *lechuguina* por la parte delantera, para dejar al descubierto el escote en un despliegue de seducción y coquetería (*fig. 22*).

Los gorros comenzaron a sustituir con frecuencia a las cofias con las que se habían contentado durante tanto tiempo. Al principio, sólo se usaban para viajar o montar a caballo. Fue también la reina Isabel I la que puso de moda el tinte rojo para el cabello, pero, cuando llegó a la vejez, tuvo que utilizar la peluca³⁸.

34. A. Racinet, *op. cit.*, p. 160; J. Laver, *op. cit.*, p. 80. El *acuchillado* se puso de moda en Inglaterra por el matrimonio de María de Inglaterra, hermana de Enrique VIII, que se casó con Luis XII, rey de Francia. Los franceses habían adoptado esta moda de los alemanes, y la celebración de este matrimonio hizo que dicha moda también se trasladase a Inglaterra.

35. En el traje masculino el *acuchillado* era muy utilizado tanto en las prendas superiores o *jubones*, como en las prendas inferiores o *calzones*.

36. F. Boucher, *op. cit.*, p. 242. El prestigio de España había alcanzado su apogeo, el cual se mantuvo hasta finales de siglo. Y a pesar de la hostilidad que Inglaterra experimentaba contra España, el influjo de las modas españolas no se debilitó.

37. *Ibid.*, p. 244.

38. J. Laver, *op. cit.*, p. 97.

No podemos olvidarnos de que, a finales del sigloXVI y principios del XVII, la reducción del *verdugado*, la predilección por los colores discretos, el empleo creciente de los encajes, la subida de la cintura y, en general, una mayor suavidad en el conjunto, hace presentir la evolución del traje hacia formas nuevas que también se desarrollarán en el resto de países con mayor o menor rapidez.



Fig. 21. Jane Seymour, realizado por Holbein en 1536. Se puede observar la riqueza en los tejidos y colores.



Fig. 22. La reina Isabel, realizado por un autor anónimo hacia 1593. Marcó su propio estilo dentro de la corte inglesa ya que era una amante de la originalidad y la ostentación en el vestir.

III.2.3. El siglo XVII

Tipologías del vestido femenino del siglo xvii en Occidente

Prendas interiores

Calzones: Derivaban de las anteriores *calzas* que también hacían de medias; eran una especie de pantalones anchos que se ajustaban por debajo de la rodilla para sujetar las medias, “provistos de bolsillos y adornados con pasamanería”³⁹. Iban a juego con la camisa interior y se utilizaron sobre todo en Francia.

Camisa interior: Normalmente iba adornada con encaje en las zonas que se mostraban, como los puños y los cuellos.

Corsé o cuerpo: Pieza que afinaba el talle, estrechaba la cintura y terminaba en punta. El escote en este siglo era trapezoidal o rectangular, muy pronunciado, y dejaba ver el cuello de la camisa. En España también se llamó *cotilla*.

Faldellín: Falda corta.

Guardainfante: Armazón de aros de madera, alambre o hierro unidos entre sí con cintas o cuerdas que se

39. F. Boucher, *op. cit.*, p. 256.

completaba en la parte superior con mimbre, crin y otros materiales para enfatizar la cadera, y cuyo fin era dar volumen a las partes laterales del vestido a la altura de la cintura. Esta prenda sólo tuvo éxito en la corte española, en Francia apenas llegó a utilizarse y en otros países no se extendió⁴⁰ (fig. 23).

Medias: Prenda que se ajustaba a las piernas, de seda y normalmente de color oscuro.

Miriñaque: *Faldellín* con aros de ballena o de otra materia que usaron las mujeres para ahuecar las faldas, que dejaba el vientre plano. También adoptaba la forma de un cilindro de tela mullido y relleno que ahuecaba las faldas a la altura de las caderas. Se utilizó sobre todo en Francia. En España se denominaba *tontillo*.

Verdugado: Pieza que se mantuvo sobre todo en el principio del siglo XVII. Según avanzaba el siglo, sus variaciones fueron muy notables, hasta llegar a desaparecer o a ser cambiada por otros artilugios con fines parecidos.

Prendas intermedias

Basquiña: Falda que cubría la *pollera* y acompañaba al *corpiño*. Utilizada sobre todo en la corte española.

Corpiño: Prenda que cubría el *corsé* y solía estar emballenado. La manga se acortó para dejar al descubierto el antebrazo, se ceñía al brazo y podía llevar una vuelta en el puño que dejaba escapar la manga de la camisa con una ligera cascada de encaje que colgaba a modo de adorno. En España se llamó también *jubón* (fig. 24).

Falda: Se podían utilizar hasta tres faldas, pero lo habitual era el uso de dos faldas sobrepuestas. La primera falda, falda principal o *modesta*⁴¹, se colocaba encima del *tontillo* y sólo se veía la franja vertical del centro delantero. La segunda falda o *bribona*⁴² era un poco más larga que la primera y estaba abierta en su parte frontal para dejar la vista de la primera. La tercera falda o *secreta*⁴³ era la que iba recogida en los laterales y tenía una cola de medio metro. En el caso de que sólo se utilizaran dos faldas, como era lo habitual, la falda intermedia era la que desaparecía (fig. 25).



Fig. 23. Detalle de *Las Meninas* de Diego Velázquez, 1656. En él que se puede observar la estructura de *guardainfante*.



Fig. 24. Corpiño almohadillado de seda con aplicaciones de cinta y rematado con *lenguetas*. Finales del siglo XVII, principios del siglo XVIII. Museo Fonfleur.

40. C. Bernis, "La moda en los retratos de Velázquez", en VV AA, *El retrato*, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado, 1994, pp. 277-278. Según Bernis, el *guardainfante* español era una adaptación del *guardainfante* francés que cuando llegó a España, las españolas lo modificaron en gran medida. Lo curioso del *guardainfante* es que cuando llegó a España, hacía por lo menos diez años que había pasado de moda en Francia.

41. F. Boucher, *op. cit.*, p. 255

42. *Ibíd.*

43. *Ibíd.*



Fig. 25. Ejemplo de falda con *modesta* y *secreta*. Estampa de Bonnart, hacia 1693.



Fig. 26. Zapato de mujer con tacon bajo y talón descubierto, lleva insertadas aplicaciones de encaje. Hacia la segunda mitad del siglo XVII. Museo Bally.



Fig. 27. Zapato de mujer en piel azul con bordados en plata. Italia siglo XVII. Museo Internacional del Calzado, Romans.

Prendas exteriores

Bernia: Parecido a la *marlota* pero sin mangas y con cortes delanteros para sacar los brazos.

Capas y esclavinas: Ceñidas al cuello por cordones acabados en borlas.

Marlota: Abrigo más corto que el vestido y abierto por delante.

Tocados y peinados: El cabello se llevaba bastante alisado en la parte más alta de la cabeza y caído en cascada con grandes rizos en los laterales. Las mujeres no solían llevar sombrero, pero, cuando salían a la calle, se colocaban en la cabeza pequeñas capuchas de tafetán o una simple pañoleta de encaje.

Zapatos: Los zapatos de las mujeres, por lo general, eran muy sencillos, con tacones ligeramente elevados y, al principio, estrechos. Forrados en seda o terciopelo y adornados con ricos bordados, quedaban cubiertos por las largas faldas femeninas. Los *chapines* se utilizaban cuando el tiempo era húmedo para proteger los frágiles zapatos (fig. 26, 27).

Complementos: Durante los comienzos del siglo, las mujeres lucieron unos grandes cuellos levantados y almidonados en forma de abanico que circundaban la cabeza. Estos cuellos fueron sustituidos por unos cuellos doblados hacia abajo que descubrían cada vez más el pecho.

En España se puso de moda la *valona* que se colocaba sobre la *golilla*. Era un cuello de lienzo blanco que se apoyaba sobre una armadura de cartón forrada de tafetán. Tenía forma de plato llano y podía ser lisa o ir rematada en los bordes con una puntilla de blonda sencilla.

III.2.3.1. Francia

Durante la primera parte del siglo XVII en Francia, periodo que pertenece al reinado de Luis XIII, persistieron las tendencias de “El gran siglo español”. La mujer francesa vestía de manera muy similar a la de la última etapa del Renacimiento francés. Los *corsés* se volvieron un poco menos opresores, lo que liberó en cierta medida la silueta y la hizo más natural. Las *lechuguinas* y los *cueillos Médicis* se agrandaron cada vez más para, posteriormente, terminar en los *cueillos caídos*, *cueillos a la confusión* o *caídos lisos de encajes* (fig. 28). Las mangas empezaron a ser más blandas y a perder la forma de “jamón”, es decir, anchas en su parte superior y que se estrechaban conforme se acercaban al codo para ir completamente pegadas al antebrazo. Seguían estando acuchilladas a lo largo. El talle se fue acortando y el *corpiño*, ya entrado el siglo, se empezó a rematar en sus extremos con *lengüetas*. El *verdugado* se transformó y se dio paso a “una bandeja que se llevaba encima de las caderas y sobre la cual se extendía la falda, que iba muy fruncida en la cintura”⁴⁴, lo que le daba a la silueta femenina forma de tambor.

El tocado solía ser con la zona de la frente totalmente despejada y se llevaba un recogido en la nuca y unos bucles en los laterales de la cabeza. Los zapatos eran muy sencillos, con un pequeño adorno en la parte delantera.

Durante esta primera etapa la obsesión por el encaje en el vestido se convirtió en una inquietud, hasta tal punto que, en 1634, en Francia, se dictó una ley provisional que prohibía el encaje, los vuelos, los flecos⁴⁵... Las ropas pasaron a convertirse en la esencia de un gusto elegante y sobrio en el que los botones sustituyeron a las cintas y los colores se suavizaron. La indumentaria femenina, aunque seguía siendo bastante complicada, se convirtió en una vestimenta más natural. El cuerpo no se deformaba tanto como en el siglo anterior por culpa de los rígidos *corsés* y *verdugados*.

En el primer cuarto de siglo, las líneas del vestido se simplificaron. Las anchuras disminuyeron notablemente, “los adornos superfluos desaparecieron, hasta los tocados se volvieron más juiciosos”⁴⁶. A la muerte de Luis XIII, la moda francesa había alcanzado una elegancia y sobriedad que no volvería a encontrar durante mucho tiempo.



Fig. 28. Detalle de un grabado de Abraham Bosse, hacia 1629. Se puede observar el *cuello caído*, que es la evolución de la *gorguera*.

44. *Ibíd.*, p. 252.)

45. A. Racinet, *op. cit.*, p. 188.

46. Boucher, *op. cit.*, p. 256.



Fig. 30. Infanta María Antonieta Fernanda, de Jacopo Amigoni. Museo del Prado. Mangas en casacada y escotes pronunciados, la moda precedente al siglo XVIII.

Poco a poco, los escotes se hicieron más grandes y las *gorgueras* cayeron hasta convertirse en un cuello con encaje postrado sobre los hombros. Los *corpiños* siguieron acortándose, y las *lengüetas* de adorno, alargándose. El *verdugado* terminó por desaparecer en Francia.

A partir de 1650, cuando ya reinaba Luis XIV, también llamado el Rey Sol, comenzó el mayor exponente de la moda francesa, época de gran protocolo y etiqueta en la corte. Teniendo en cuenta que en este trabajo estamos analizando la indumentaria femenina, no podemos dejar de hacer un inciso para comentar una prenda masculina que deja ver la sobrecarga barroca que reinaba en la corte del Rey Sol. El extravagante *rhingrave* era un pantalón a la altura de las rodillas, con perneras anchísimas, que iban recogidas en la cintura con numerosos pliegues que le conferían un aspecto de falda, y en los laterales se colocaban unos volantes de encaje o unos lazos de cintas. La cintura también iba decorada con lazos.

Esta prenda masculina que adelantaba en adornos y barroquismo a cualquier vestido femenino nos hace tener una idea de hasta qué punto la corte francesa estaba bañada de opulencia y ostentación del poder (*Fig. 29*).

El traje femenino apenas sufrió transformaciones; durante esta etapa, los escotes de los *corpiños* femeninos alcanzaron su mayor amplitud, la innovación consistió en un cuello de encaje o guipur que seguía el escote del *corpiño* en lugar de rodear el cuello como lo hacía la *lechuquina* o *gorguera*. Las mangas dejaban ver el antebrazo con cascadas de encajes que lo embellecían (*fig. 30*) y las faldas se sobreponían unas a otras alargando la cola hasta un metro y cayendo con los pliegues blandos. La silueta se estrechó gracias al volumen de la falda y a que ésta se proyectaba hacia la espalda.

En el último cuarto de siglo, debido al matrimonio de Luis XIV con madame de Maintenon, en la corte se dejó notar un espíritu de sobriedad. Los colores claros y los excesivos adornos desaparecieron para dar paso a una atmósfera de rigidez, el vestido femenino adquirió un aire más sobrio con escotes casi rectilíneos. En este ambiente de austeridad surgió una pequeña novedad, unas aplicaciones recortadas en telas de colores diferentes que representaban temas costumbristas y que iban cosidas sobre la parte delantera de los vestidos.

En cuanto a los tocados, hay que destacar especialmente el creado por madame de Fontanges, una de las amantes de Luis XIV. Lanzó una fantasía en el peinado que se popularizó durante casi 30 años, y alcanzó gran variedad en su ejecución, el llamado tocado a la Fontanges⁴⁷ (*fig. 31*), que consistía en “un armazón de alambre de dos o tres capas de altura, ajustado a la cabeza, cubierto con una capa de muselina y otras sedas finas, y que se completaba luego con todo el tocado”⁴⁸. Esta moda se asentó en Inglaterra muy rápidamente. En la corte, entre los rizos del peinado se entremezclaban adornos y pedrería. En la casa se llevaban pañuelos de gasa adornados con lazos.

Los lunares artificiales en la cara y en el pecho aparecieron en Francia como adorno indispensable a lo largo de este siglo. Estos lunares estaban hechos de tafetán, seda o terciopelo negro, y podían adquirir formas tan variopintas como estrellas, medias lunas, corazones o incluso carrozas y caballos⁴⁹. Uno de los motivos por los que pudo surgir esta moda fue la gran epidemia de viruela que asoló Europa en este siglo y que dejó en la



Fig. 29. Ejemplo de rhingrave de tela de color clara y adornado con cintas de seda y encaje de plata. Royal Scottish Museum.

47. J. Laver, *op. cit.*, p. 124. Yvonne Deslandres, *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1985, p. 147. Madame de Fontanges, habiéndose despeinado durante una cacería, se recogió el pelo con una liga. Al expresar el rey su admiración por el improvisado peinado, se estableció la moda.

48. J. Laver, *op. cit.*, p. 124.

49. *Ibíd.*, p. 111.



Fig. 31. Detalle de la lámina n° 354 de Racinet, en el que se puede observar los numerosos lunares que se colocaban en el rostro con intención de adornarlo. En esta imagen también se puede observar el famoso tocado a la Fontanges.

población, además de muerte, los rostros desfigurados por las cicatrices que producía la enfermedad. Estos lunares, que se usaban por docenas en el rostro, ayudaban a disimular las cicatrices. Una moda que duró más de 50 años (fig. 31).

A finales de siglo, también comenzaron a aparecer los vestidos denominados *inocentes* o *trajes de casa*, atribuidos a madame de Montespan, que los utilizaba para disimular sus embarazos; como fueron aceptados por muchas de las mujeres de la corte, se los llegó a considerar un atuendo habitual. Fueron los predecesores de las modas ligeras que se pudieron observar en los siglos posteriores. Este tipo de moda que libera el cuerpo en su totalidad fue reflejo de una sociedad cada vez menos ligada al protocolo y a la ostentación de la corte. Una sociedad más preocupada por su propio placer que por el sometimiento a un soberano.

En esta modificación general de espíritu y gustos debemos buscar el punto de partida de las transformaciones a las que se verá sometido el traje, así como el origen de las nuevas modas del siglo XVIII⁵⁰.

III.2.3.2. España

A lo largo del siglo XVII la moda española perdió protagonismo en Europa, al igual que la economía y la política. La moda francesa eclipsó paulatinamente a la española como fuente inspiradora del resto de Europa. Los españoles se aferraron a sus estilos y, aunque acogieron influencias, sobre todo francesas, durante gran parte del siglo XVII se mantuvieron en unas formas propias que seguirían vigentes hasta los últimos años del reinado de Carlos II.

Durante la primera parte del siglo XVII, correspondiente al reinado de Felipe III, la corte estaba muy apegada a la moda de “El gran siglo español”. Se hicieron notar algunas variaciones como los *cuelllos* y las *lechuguinas*, cada vez más grandes, y el aumento del lujo, tanto en los tejidos como en los adornos. El colorido, ausente hasta entonces, hizo su aparición y los volúmenes se exageraron hasta límites insospechados. El pico del *corpiño* se alargó sobre el *verdugado* y se hizo extremadamente profundo⁵¹. Y los escotes se extremaron notablemente.

50. F. Boucher, *op. cit.*, p. 261.

51. C. Bernis, 2004, *op. cit.*, p. 272.



Fig. 32. Infanta Doña Margarita de Austria, de Diego Velázquez. En esta imagen se pueden observar todos los componentes de la moda española del siglo XVII.

La aplicación de pasamanería también se recargó con hilos de oro y plata. El desfase entre la moda española y la francesa se hizo cada vez más evidente, como demuestra la figura nº 1 de este capítulo.

Tanto desborde de lujo hizo que en la segunda etapa del siglo hubiese una vuelta a la austeridad del reinado de Felipe II, como crítica a los excesos de los años anteriores.

La moda femenina durante el reinado de Felipe IV, como ya hemos hecho notar antes, tomó mucha distancia con respecto a la corriente europea. Las españolas, sin renunciar al *verdugado*, lo fueron modificando hasta llegar al *guardainfante*, que se vestía sobre varias enaguas y sobre el que se colocaba la *pollera* (fig. 32), que solía estar realizada con ricos tejidos y muy adornada; enci-



Fig. 33. Jubón femenino de la segunda mitad del siglo XVIII. Museo del Traje.

ma se colocaba la *basquiña*. A finales del siglo, el uso del *guardainfante* fue relegado a usos ceremoniales, y para una utilización más cotidiana se adoptó el *tontillo*.

Otro elemento que hay que mencionar entre los cambios del vestuario femenino durante el siglo XVII es la *cotilla*, que, atendiendo a los ideales de belleza de la época, determinaba la rigidez y tiesura del torso femenino. Se vestía sobre la camisa interior femenina y por encima de ella se ponía el *jubón* (fig. 33).

Con la llegada del *guardainfante*, el tocado sufrió un cambio bastante curioso que consistió en una repetición de la forma del *guardainfante* en la melena. Se abultaba el cabello y se adornaba con lazos y alguna pedrería.

Los mantos de cobertura eran cada vez más ligeros, hasta que llegaron a ser solamente de encaje, lo que dio paso a la mantilla española.

A finales de siglo y con el matrimonio del monarca Carlos II con la francesa María Luisa de Orleans, la moda de Francia hizo su pequeña incursión en la corte española. Una vez abandonado el *guardainfante*, las faldas volvieron a volúmenes más sencillos con formas de cono o campana.

III.2.3.3. Inglaterra y Holanda

En Inglaterra, la influencia isabelina, que se prolongaría durante mucho tiempo después de la muerte de la reina, hacía que las mujeres no se desprendieran del *verdugado* con forma de tambor y los almidonados con estructuras de *abanico* para los *cuellos*. El volumen de las siluetas, la vistosidad y la rigidez en los vestidos, una ornamentación con gran sobrecarga, hacían que las modas inglesas tuvieran el carácter del siglo XVI.

A partir de 1625, aproximadamente, se empezó a encontrar el traje de influencia francesa en la corte (fig. 34), pero fue a partir de 1660, con el reinado de Carlos II de Inglaterra, cuando esta influencia llegó a su máximo exponente, sobre todo en lo que a los escotes se refiere, ya que éstos se ampliaron notablemente, aunque solían ir disimulados con pañoletas semitransparentes, que hicieron pasar de moda los grandes *cuellos de encaje*. No hubo grandes cambios en la silueta general de la mujer. Seguían de



Fig. 34. Fragmento del cuadro de James Stuart y su hermana, de Largillière, 1695. No será hasta finales de siglo cuando la moda francesa se establezca definitivamente en Inglaterra



Fig. 35. Rubens y su mujer Isabella Brant, de Rubens, 1610. El pintor lleva un *cuello caído* y su mujer una *gorguera* de grandes dimensiones. El *corpiño* se ajusta con un rígido armazón de balleas y el pico de este se prolonga en exceso.

moda las largas cinturas terminadas en punta, las faldas recogidas hacia arriba y la figura se fue haciendo cada vez más estrecha y rígida.

En el caso de Holanda, después de haber luchado duramente para obtener su independencia de España, continuaba mostrando una influencia en la ceremonia y sobriedad de sus trajes con un claro carácter español, que por supuesto también se le podía atribuir al propio sello del protestantismo.

Lo más chocante de los trajes holandeses, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII, es “la persistencia de la *gorguera*, que fue aumentando más y más, hasta que se convirtió en una rueda de carro de complicados pliegues rizados de lino”⁵² (fig. 35).

52. J. Laver, *op. cit.*, p. 111.



Fig. 36. Cuerpo de verano del siglo XVIII. Museo Galliera.

III.2.4. El siglo XVIII

Tipologías del vestido del siglo XVIII femenino en Occidente

Prendas interiores

Camisa interior: Normalmente iba adornada con encaje en las zonas a mostrar, como los puños y los cuellos.

Cuerpo o corsé: Pieza que afinaba el talle, estrechaba la cintura y terminaba en punta (fig. 36).

Medias: Prenda que se ajustaba a las piernas; solían ser de seda.

Tontillo o miriñaque: Su uso se generalizó en toda Europa, evolucionó de formas muy diversas y con diferentes estructuras a lo largo del siglo. Su origen sigue sumido en controversia por no estar muy clara su procedencia⁵³. Los primeros *miriñaques* tenían forma redondeada. Hacia 1725, tomó la forma de campana ovalada con más de tres metros de contorno sostenidos por hojas de acero o ballenas.

Hubo *miriñaques* con múltiples estructuras:

53. F. Boucher, *op. cit.*, p. 295. Se dice que pudo venir de Inglaterra, hacia el año 1715, donde era conocido como falda de tontillo. Otra teoría planteaba su nacimiento en París a partir de un traje de teatro; pero también se habla de su posible invención en Alemania.



Madame de Pompadour, de François Boucher, 1759. Imágen que refleja la estética de la moda francesa a mediados del siglo XVIII.



Fig. 37. Ejemplo de *miriñaque* denominado de codos, hacia 1770-80. Museo Victoria and Albert.



Fig. 38. Pieza de estómago de tafetán bordado con seda de hilo de plata. Las trabillas eran para sujetar la pieza al vestido. 1730-40. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

- De bordón, que se ensanchaba en la parte inferior de la falda.
- De codos, denominado así por permitir a las damas puntos de apoyo para los brazos a la altura de las caderas (fig. 37).
- De cúpula, redondeado en su parte superior.
- De tonel.
- De velador, que tenía forma de embudo.

A pesar de su incomodidad, el *miriñaque* caló muy profundamente en el vestuario de la mujer, pues se usó durante muchos años, aunque sufrió las modificaciones pertinentes, como el aplastado delantero a partir de 1730, o su separación en dos partes, a partir de 1750.

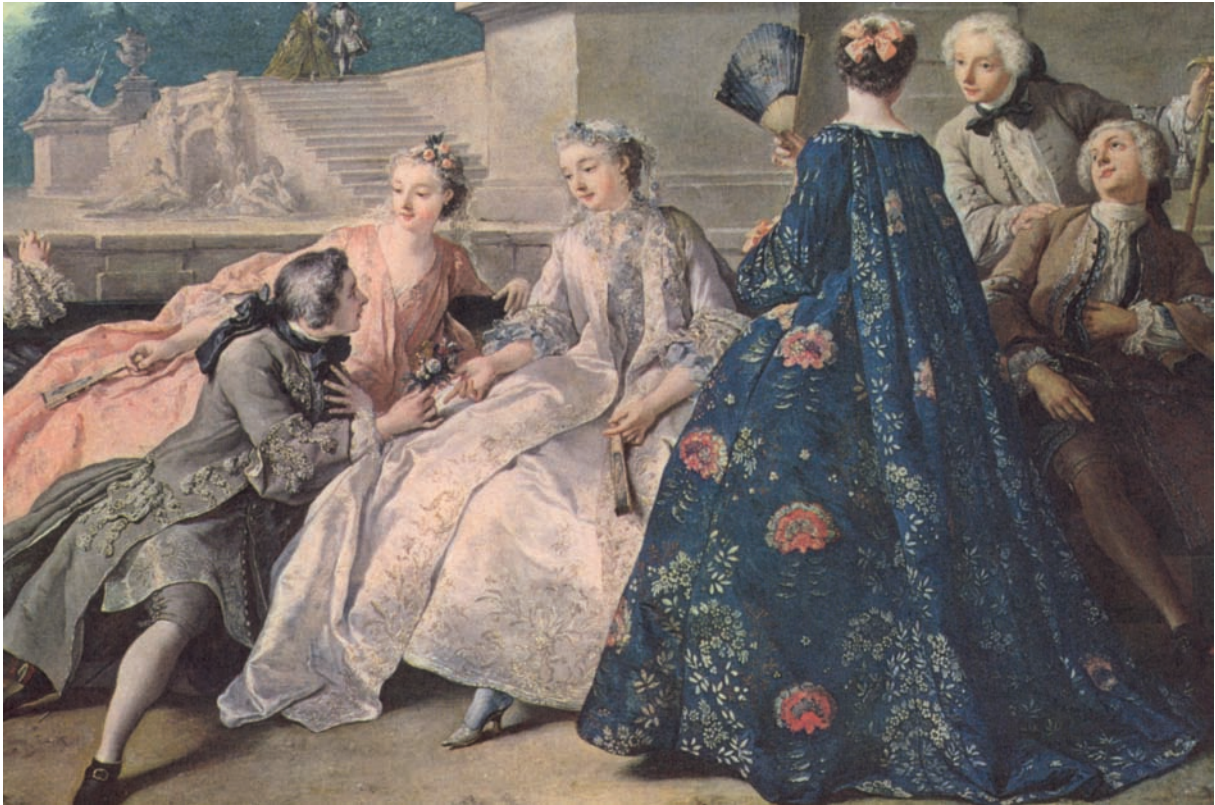
Lo que parece claro es que las mujeres preferían la anchura de las faldas hacia los laterales, lo que provocaba inconvenientes como la imposibilidad del paso de dos damas a la vez por una misma puerta o sentarse juntas en el mismo carruaje.

Prendas intermedias

Corpiño: Prenda que cubría el *corsé*, solía estar emballenado.

Podía ser cerrado o abierto, según fuera la falda. Si tenía una abertura delantera, se rellenaba con una pieza de estómago moldeada como si fuera un escudo y endurecida con cartón o ballenas (fig. 38). Se adornaba con una serie de lazos que disminuían de tamaño a medida que se descendía hacia la base. Se ataba por la parte trasera. Las mangas del *cuerpo* o *corpiño* características del siglo XVIII terminaban por encima o justo por debajo del codo, y eran lo suficientemente anchas como para permitir la exhibición de las mangas de la camisa interior con sus volantes y encajes. En muchas ocasiones estos volantes eran dobles o triples, en tamaño ascendente de menor a mayor para permitir el lucimiento de todos ellos. Como remate llevaba un encaje alrededor del cuerpo que solía ser el mismo tipo de encaje que el de la ropa interior y el de la cofia.

Falda: Las de principios de siglo eran muy parecidas, si no iguales, a las del siglo XVII y se colocaban encima del *tontillo* o *miriñaque*.



Vestido: Desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XVIII, las formas del vestido fueron múltiples y muy variadas. Muchas de ellas aparecieron en distintas etapas:

- *Vestido volante*⁵⁴. Muy ancho y semiabierto o completamente abierto por delante, que se caracterizaba por una serie de pliegues que salían de la escotadura de la espalda y se ensanchaban a medida que el vestido se desarrollaba. Estos pliegues también se podían formar en la parte delantera del vestido.
- *Vestido a la francesa*. Es el mismo vestido volante que se transformó en un vestido de pliegues. Estos pliegues partían del escote trasero en doble espesor flotando libremente por la espalda. Por delante, el *corpiño* iba muy ajustado y tenía en el delantero la *pieza del estómago*, que era un triángulo de rica tela, muy adornado. La falda se abría sobre el *miriñaque* y podía ir más o menos adornada. Las mangas llegaban hasta el codo, con uno, dos o tres volantes de distinta largura adornados en la punta con encajes, asimismo, de distinta largura. Este tipo de vestido lo llevaban todas las mujeres, pero variaba la riqueza del tejido y de los adornos (*fig. 39*).

Fig. 39. *Declaración de amor* de Jean-François de Troy, 1731. Ejemplo de la moda francesa y del vestido a la francesa.

54. Este tipo de vestido se puede encontrar denominado como *vestido saco* en J. Laver y *vestido flotante* en M. Beaulieu, *El vestido moderno y contemporáneo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1987.



Fig. 40. Grabado de moda de la Galerie des Modes et du Costume Français, 1779.

- *Vestido a la polonesa.* Recogía la *sobrefalda* en tres ahuecamientos traseros por medio de cordones, de forma que no necesitaba de *miriñaque* o *tontillo* para ahuecar la falda. Era un traje de calle con la falda más corta de lo habitual, lo que hizo que el zapato cambiase ligeramente su aspecto al quedar al descubierto, se volvió más escotado y lujoso (fig. 40)
- *Vestido de corte o de ceremonia.* Estaba formado por un *corpiño* rígido que terminaba con una punta muy acentuada en la cintura y una falda sobre un *miriñaque* muy grande con una *sobrefalda*, que se alargaba hasta crear la cola del vestido. El *corpiño* y la falda eran de la misma tela, y un bordado más o menos recargado adornaba la *pieza del estómago*.
- *Vestido a la inglesa.* Estaba abierto en la parte delantera; al llevar el *corpiño* emballenado y muy ajustado terminando en punta en la espalda, podía prescindir del uso del *corsé*. El escote era muy amplio y se tapaba con un pañuelo de muselina que le daba un aspecto muy peculiar. Las mangas estrechas no estaban adornadas con lazos, sino con volantes en el codo. La anchura de la falda reposaba hacia la parte trasera en lugar de reposar en los laterales, cambio importante en la silueta femenina y premonitorio de la silueta que iba a crear en un futuro el *polisón*. Este vestido no necesitaba del *miriñaque* para ahuecar la falda.
- *Vestido redingote.* Fueron una imitación de los trajes masculinos ingleses. Abotonados por delante y con el cuello muy abierto y caído. La falda podía ser abierta o cerrada con botones, con la parte superior a modo de abrigo.

Vestido camisa o vestido imperio. Prenda de cintura muy alta, de muselina o batista, que caía hasta los pies y a veces era tan transparente que era necesario llevar forros debajo para evitar que se adivinasen las formas femeninas tras las telas. Entró en uso a partir de 1795 con el Directorio y dio paso al vestuario de principios del siglo XIX, durante el Consulado y el Imperio.

Prendas exteriores

Capas y esclavinas: Ceñidas al cuello por cordones acabados en borlas (fig. 41).

Echarpe o chal: Paño de seda o de lana, mucho más largo



Fig. 41. Detalle de La toilette de la mañana de Jean-Baptiste-Siméon Chardin de 1741, en el que se pueden observar las capas.

que ancho, y que, puesto sobre los hombros, sirve a las mujeres como abrigo o adorno.

Spencer: Chaqueta tipo *bolero* con mangas ceñidas⁵⁵.

Zapatos: Llevaban la puntera ligeramente alargada y un poco levantada, con *lengüetas* sobre las que se colocaban *hebillas*. El talón, al principio un poco más elevado, bajó su altura a partir de 1775. Realizados en cuero blanco o de color, se utilizaban para usos más cotidianos, mientras la seda a juego con los vestidos era requerida para los usos más elegantes. Las *hebillas*, de modelos muy variados, se podían sustituir por *lazos* o *cintas plisadas*. A finales de siglo, se pusieron de moda los zapatos planos con tiras y las *sandalias* (fig. 42, 43).

Tocados y peinados: Durante el siglo XVIII, la cabellera femenina se vio sometida a múltiples cambios y fantasías. Durante el primer periodo del siglo, los cabellos se llevaban relativamente cortos, se ondulaban y se recogían en un moño. A partir de 1730, la mujer comenzó a utilizar postizos y pelucas. Más tarde, éstos se dejaron para el uso en ceremonias y en la corte, mientras que, para el uso corriente, la que se puso de moda fue la cofia con sencillos recogidos. Estas cofias, al principio sencillas, dieron paso a otras mucho más sofisticadas y posteriores tocados que se iban complicando según el rango social. Estos peinados y sombreros alcanzaron unas dimensiones y una sofisticación exagerada, se llegaron a utilizar en su composición no sólo plumas y lazos de dimensiones descomunales, sino también objetos en miniatura que podían llegar a representar desde fragatas (fig. 44) hasta casas de fieras o jardines al estilo inglés⁵⁶. A finales de siglo, justo después de la Revolución francesa, los peinados se simplificaron y los tocados consistieron en plumas de avestruz colocadas en el cabello. Estos tocados se llevaban tanto de día como por la tarde.

Complementos: Fueron múltiples los accesorios que la mujer utilizó durante el siglo XVIII. Uno de ellos era el *delantal*, que, aun siendo una prenda de uso de las clases trabajadoras, también fue objeto de lujo para las damas elegantes, que los llevaban de seda y con ricos bordados para adornar determinados vestidos. La *mantilla* la introdujeron en España, en 1721, aproximadamente, las damas de honor de la infanta. En cuanto a la lencería, en algún momento del siglo perdió sus adornos en las mangas,



Fig. 42. Zapato de María Antonieta, 1792. Museo Carnavalet.

Fig. 43. Zapato con adorno en los colores de la Revolución Francesa. Museo Internacional del Calzado Romans.



Fig. 44. Colección El adorno de las damas, grabado coloreado, último cuarto del siglo XVIII. Fondazione Antonio Mazzota

55. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 157. El *spencer* es una *levita* masculina a la que se le cortaron los *faldones*. Su invención se debe al conde de Spencer, quien, en el siglo XVIII, se quemó lo bajos de la *levita* con el fuego de la chimenea y, decidiendo que el resultado era más que satisfactorio, se hizo confeccionar las *levitas* con ese largo.

56. F. Boucher, *op. cit.*, p. 306.



Fig. 45. Ridículo de tafetán de seda bordado. 1785. Instituto de la Indumentaria de Kioto

ya que los vestidos no permitían que se lucieran, pero el volante de la escotadura continuaba saliendo por encima del vestido. A finales de siglo apareció el *pañuelo mentiroso*, usado para tapar los escotes de los vestidos, colocado de manera que esponjaba el busto y exageraba sus formas.

Debido a la fragilidad de los tejidos en los vestidos de finales de siglo, los bolsillos de los trajes desaparecieron para dar paso a pequeños bolsos de mano conocidos con el nombre de *ridículos*. Las mujeres empezaron a utilizar este artículo en todas las ocasiones. Y no podemos olvidarnos del *abanico*, que se convirtió en adorno imprescindible para las fiestas (fig. 45).

III.2.4.1. Francia

Como ya hemos mencionado en la introducción del capítulo, la corte de Versalles había producido una predisposición a aceptar el dominio de Francia en materia de moda. Por este motivo, se consideraban los trajes franceses el vestuario más novedoso.

En los comienzos de siglo XVIII, el ímpetu de la época de Luis XIV se prolongó algunos años, como ya vimos; la influencia de madame de Maintenon llevó la sobriedad a la corte francesa, pero los cambios se hicieron notar y Francia se convirtió en la sede europea de la elegancia y el buen gusto.



Fig. 46. Vestido volante, 1720. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Durante los últimos años del reinado de Luis XIV, la aristocracia de nacimiento es sustituida por la aristocracia del dinero. Debido a este hecho, los vínculos con la corte decayeron notablemente. Con Luis XIV, el ceremonial versallesco se vio reducido y París volvió a ser disfrutada. En este ambiente independiente de la corte se encontraron las finanzas y la burguesía, que aprovecharon la ocasión para igualar a la corte en lujos, e incluso sobrepasarla. La ostentación, la pompa y el lujo competían entre sí. El vestido se convirtió en la mejor demostración de la abundancia material.

Durante la última parte de la etapa aristocrática en Francia, que coincide con el siglo XVIII, podemos destacar tres periodos claramente definidos por la moda. En el comienzo del siglo, se sigue manteniendo la última moda del reinado de Luis XIV. Fue durante la Regencia de Felipe de Orleans cuando comenzaron a hacer su aparición los *vestidos volantes* (fig. 46) descritos en la

tipología. Cuando accede al trono Luis XV tras cumplir su mayoría de edad, fueron los *vestidos a la francesa* los que empezaron a relevar a los *vestidos volantes*. El último periodo del siglo correspondió al reinado de Luis XVI y María Antonieta; durante esta etapa, convivieron el *vestido a la francesa* (fig. 47) para las ceremonias y el *vestido a la inglesa* (fig. 48) y el *vestido a la polonesa* para otro tipo de eventos más cotidianos.

Fue a partir de 1760, aproximadamente, y en los años sucesivos, cuando se empezaron a notar las primeras tentativas de un nuevo estilo más cómodo. La influencia de los vestidos ingleses comenzó a ser notable con una clara tendencia hacia lo práctico y lo simple o sencillo, fue el momento en el que empezó el apogeo del *vestido a la inglesa* y el *vestido a la polonesa*.

Fig. 47. Derecha, vestido a la francesa para ceremonias, en brocado de seda de Lyon con motivos florales. 1775-79. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Fig. 48. Vestido inglés de algodón blanco con estampado, parte central delantera de encaje. 1780. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



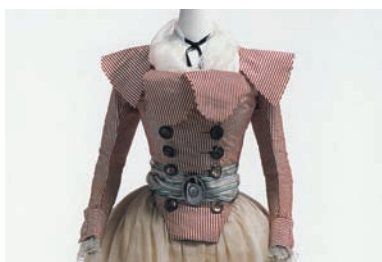


Fig. 49. Chaqueta de brocado a rayas rojas. 1790. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 50. Vestido redondo, transición al vestido imperio. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

57. Monarquía Constitucional, 1789-1792; la República: los Jacobinos, 1792-1794; los Girondinos, 1794-1795.

58. F. Boucher, *op. cit.*, p. 334.

59. *Ibíd.*, p. 334. Madame Tallier y dos amigas, con ocasión de una representación extraordinaria en la Ópera en presencia de Bonaparte, se mostraron vestidas de ninfas cazadoras, luciendo una túnica que no pasaba de las rodillas y los pies desnudos, adornados con sortijas, en ligeras sandalias con cintas de color púrpura. El cónsul les hizo saber que el tiempo de la fábula había pasado.

La última década del siglo estuvo marcada por la Revolución francesa. Todo el esplendor de la época de los “luises” quedó suprimido con el simbólico 14 de julio de 1789, cuando se produjo la toma de la Bastilla. Uno de los primeros actos de la Asamblea Nacional Revolucionaria consistió en abolir todas las diferencias de clases sociales que se marcaban por medio del vestuario.

El periodo revolucionario, que ocupa los primeros años de la Revolución Francesa⁵⁷, se caracterizó por ser una etapa muy convulsa tanto política como socialmente; el *vestido a la polonesa* consiguió sobrevivir con alguna transformación, como el tejido rayado en bandas tricolores (*fig. 49*), que se llegó a convertir en el traje nacional.

En los cinco últimos años del siglo XVIII, pertenecientes al Directorio, el vestido femenino cambió radicalmente su silueta. En los años anteriores ya se había abandonado el *miriñaque* y el *corsé*, pero hasta ese momento las faldas seguían siendo abultadas y el corte del vestido continuaba manteniéndose en la cintura. El vestido por excelencia de este periodo, que llevaban todas las mujeres elegantes, fue el *vestido imperio* (*fig. 50*). Como ya hemos mencionado en la tipología, este vestido solía ser de muselina, con un frunce debajo del pecho adornado con una cinta estrecha que se anudaba en la espalda y con un amplio escote. El *chal* o *spencer* eran los complementos habituales del vestido.

Esta moda pretendía imitar los antiguos modelos de vestimenta clásica como el *chitón*, el *peplos* y el *himación* griego, pero con los patrones y las telas de la época, que, supuestamente, eran más favorecedores para la mujer. Esto provocó que durante este periodo y los primeros años del siglo XIX no se utilizasen las prendas interiores.

En Francia, en esta época, apareció la figura de “las maravillosas”⁵⁸, que eran un grupo de mujeres un tanto excéntricas y extravagantes en sus atuendos. Usaban vestidos de tul muy ligeros que dejaban ver el color de la liga que llevaban para sujetar las medias. En ocasiones, sus extravagancias eran tan extremas, que Bonaparte se vio obligado a llamarles la atención al respecto⁵⁹.

III.2.4.2. España

Con la llegada al trono de Felipe V, en España se produjo un cambio de dinastía de los Austrias a los Borbones, lo que influyó notablemente en la vestimenta de la corte y de la sociedad más adinerada. Ya con Carlos III se había intentado vestir a la francesa, como sucedía en el resto de Europa, pero esta influencia no tuvo mucho éxito en la corte española, que estaba acostumbrada a marcar sus propias pautas de vestimenta.

La nueva silueta femenina que dejaba atrás el *verdugado* venía marcada, como en el siglo XVII, desde el interior. Primero se ponían una *camisa interior* larga hasta las rodillas, y de la cintura a los tobillos, unas *enaguas*, ambas prendas de lino fino. Sobre el torso, el *cuerpo* con ballenas, sin mangas y atado con cordones. Sobre las caderas, un *tontillo* o *miriñaque*, como se conocía en el resto de Europa, y sobre éste, la falda. El *corpiño* o *jubón* tenía una peculiaridad, y era que los faldones solían llegar hasta las caderas, cayendo por encima de la falda. Sobre las piernas, se llevaban medias de seda, lana o algodón, pero a esta prenda no se le concedía demasiada importancia porque no se mostraba en público.

En Europa, lo que estaba más en auge era el vestido de una pieza, pero en España, reacia como hemos comentado a cambiar muchas de sus pautas en el vestir, se seguía usando el vestido de dos piezas con la misma tela o combinada (fig. 51). Aparte de esta peculiaridad, el tipo de vestido utilizado tenía las mismas formas que el francés, *vestido a la francesa*, *vestido a la inglesa*, *vestido a la polonesa*, *vestido volante*, en España se conocían como *batas* (fig. 52).

A comienzos del siglo, el peinado de la mujer española era discreto, con rizos pequeños y apretados. A finales de siglo, el tocado varió notablemente y las cabezas comenzaron a aumentar su volumen por influencia europea, pero nunca se llegaron a las extravagancias de la corte francesa.

En los últimos treinta años del siglo XVIII, en España se produjo un fenómeno con respecto a la indumentaria que nos vemos obligados a mencionar por la influencia que tuvo en la ropa de la corte, pese a ser una vestimenta totalmente afrancesada. Este fenómeno fue “el majismo”, que consistía en incorporar elementos característicos del traje popular madrileño a los vestidos de moda franceses.



Fig. 51. Vestido de dos piezas combinadas en el que los faldones del jubón llegan hasta las caderas. 1740. Museo del Traje.



Fig. 52. Bata a la francesa. 1780. Museo del Traje.



Fig. 53. La Duquesa de Alba de Maja. Goya, 1797. Hispanic Society, NY.

Los majos eran los habitantes de los barrios bajos de Madrid, que solían utilizar una vestimenta un poco particular, con las mismas piezas que otros vestidos populares de España, pero con adornos y coloridos muy vistosos y característicos. Las majas utilizaban un *jubón con lengüetas* adornado con unas chaquetas de corte masculino, un pañuelo que rellenaba el escote y una falda llamada *guardapiés*, que dejaba ver los tobillos, además de un delantal largo y estrecho de adorno, sin olvidar la *mantilla* (fig. 53).

A finales del siglo XVIII, con la Revolución Francesa, el Neoclasicismo y la Ilustración, hizo su aparición el *vestido imperio*, llamado camisa en España. Hecho de muselina y sin ningún tipo de armazón en su interior, consiguió que las formas se adivinasen, lo que provocó una novedad extraordinaria, dado el recato que había reinado durante siglos en la corte española.

Goya, testigo excepcional de su tiempo, nos ofrece retratos de las modas que se sucedieron en España durante el último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX. Por ejemplo, el retrato de *La Tirana* (fig. 54), actriz protegida por la Duquesa de Alba, tiene una mezcla curiosa de indumentaria neoclásica y aire de maja en su mirada y en la postura en jarras algo chulesca, pues el fenómeno del “majismo” reaccionó ante las modas extranjeras, y desarrolló un traje en el que quedaba plasmado el sentir del pueblo. Este vestido se adaptó a la moda del talle alto y estuvo en uso hasta bien entrado el siglo XIX.

En cuanto a los tocados, las cabezas disminuyeron su volumen notablemente y los cabellos se acortaron; uno de los peinados que se empezó a usar fue el moño trasero y alto con algunos rizos sobre la frente.

Era una moda que se acercaba a ideales revolucionarios que habían triunfado en Francia y se estaban proclamando por el resto de Europa, ideales de sencillez y liberación.

III.2.4.3. Inglaterra

El traje inglés evolucionó en función de las costumbres, las ideas y las transformaciones de la industria y el comercio, que fueron reflejo anticipado de una economía rica y próspera. La calidad y la innovación en el atuendo contribuyeron a su difusión por el resto de Europa, como hemos podido evidenciar cuando hablábamos del *vestido a la inglesa* y el *vestido redingote*.



Fig. 54. La Tirana, Goya, 1799. Academia de San Fernando.

No podemos dejar de mencionar, como ya hicimos al comienzo de este capítulo, el progreso que supuso para la industria textil la Revolución industrial y su comienzo en Inglaterra a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, que, por supuesto, se extendió al resto de Europa, sufriendo de esta forma el mayor conjunto de transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales que se habían vivido hasta ese momento a lo largo de la historia.

La economía basada en el trabajo manual fue reemplazada por otra dominada por la industria y la manufactura. La Revolución comenzó con la mecanización de las industrias textiles y el desarrollo de los procesos del hierro. La expansión del comercio se vio favorecida por la mejora de las rutas de transportes y, posteriormente, por el nacimiento del ferrocarril. Las innovaciones tecnológicas más importantes fueron la máquina de vapor y la denominada *Spinning Jenny*⁶⁰.

Además de todas estas influencias, las costumbres campesinas de los ingleses introdujeron una especie de abandono en el porte de la indumentaria, a lo que se unió una insinuación de inocencia y rusticidad por parte de las mujeres inglesas.

El *vestido volante* se llamó *sack* en Inglaterra, pero no tuvo mucha difusión, y los pliegues de la espalda desaparecieron hasta convertirse en el vestido a la inglesa que hemos visto en la tipología. También se podía encontrar el modelo *riding-coat* (fig. 55), que era muy parecido al *vestido redingote*, abotonado en su parte superior delantera y en la falda abierto para dejar ver una falda interior.

Se puede decir que durante este siglo la moda inglesa no se dejó influir por la moda francesa. Más bien fue a la inversa, ya que, como hemos podido comprobar en el apartado de Francia, fueron el *vestido a la inglesa* (fig. 56) y el *vestido redingote* los que marcaron la moda en un periodo determinado en dicho país.

En la etapa final del siglo XVIII, la moda inglesa se somete de manera muy sutil a la influencia de la moda francesa adoptando ligeramente las formas del *vestido imperio*. La sencillez del corte siguió siendo la tendencia general junto con la moda del blanco y los tejidos ligeros, que no tuvieron mucho éxito porque no eran conciliables con el clima británico, pues las *pellizas* de seda no ofrecían protección contra las inclemencias del tiempo.



Fig. 55. Detalle de El encuentro de José II co Catalina la Grande, Loschenkohl, 1787.



Fig. 56. Vestido a la inglesa en tafetán de seda. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

60. Ya mencionada en la nota 9. Una potente máquina relacionada con la industria textil. Estas nuevas tecnologías favorecieron los enormes incrementos en la capacidad de producción. El desarrollo de nuevos modelos de maquinaria en las dos primeras décadas del siglo XIX facilitó la manufactura en otras industrias y aumentó también su producción.



III.3. ETAPA BURGUESA DEL VESTIDO	101
III.3.1. El siglo XIX	108
III.3.2.1. De 1800 a 1850	108
III.3.2.1.1. Francia	115
III.3.2.1.2. Inglaterra	118
III.3.2.2. De 1850 a 1900	121
III.3.2.2.1. De la crinolina al polisón	123



III.3. Etapa burguesa del vestido

Durante siglos, la moda ha limitado la libertad física de las mujeres. El corsé, la cintura de avispa, el tórax en S, el miriñaque (una prenda que no permitía que las mujeres se vistiesen sin ayuda) o el polisón, no solo oprimían el cuerpo, sino que eran además símbolo de otras limitaciones...¹

En los capítulos anteriores, las distintas etapas del vestido han evolucionado siglo a siglo de forma lenta y progresiva, por lo menos hasta finales del siglo XVIII, cuando se encuentra el primer cambio brusco en la vestimenta femenina al pasar de la figura encorsetada, los *verdugados* y *miriñaques* a una silueta libre, suelta y vaporosa. Desde el siglo XIX en adelante los cambios en la moda se aceleran y ésta empieza a transformarse de forma mucho más rápida. Ya no pasarán los años y los siglos sin apenas modificaciones en la silueta, sino que ésta evolucionará rápidamente entre una década y otra.

Como hemos hecho con etapas anteriores, vamos a establecer a qué periodos correspondería la etapa burguesa del vestido según los historiadores y sociólogos que hemos estudiado. Son periodos especialmente vinculados con la historia política francesa, ya que este país seguiría marcando las pautas en cuanto a moda se refiere. De esta forma, la división quedaría de la

Madame Récamier, François Gérard. 1802. Referente de la moda en los comienzos del siglo XIX. Un siglo en el que la moda comenzaría a variar muy rápidamente.

1. Vidal Claramonte, M.ª C. (ed.), *La feminización de la cultura: una aproximación interdisciplinar*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002, p. 114.

siguiente manera: como periodos, el Consulado e Imperio (1799-1815), la Restauración (1815-1830), Luis Felipe de Orleans (1830-1848), Segunda República y Segundo Imperio (1848-1870) y el final del siglo XIX con la Tercera República (1870-1900). Pero la división también se podría hacer desde el punto de vista de la moda inglesa; así, tendríamos que la etapa burguesa se podría dividir en dos periodos, de 1800 a 1850 y de 1850 a 1900, con el apogeo de la época victoriana. Como los dos países tuvieron gran importancia en lo que a evolución de la moda se refiere, hemos determinado intentar atender a las dos divisiones, de tal manera que, dentro de los apartados vinculados a Francia y a Inglaterra, se especifican las partes más convenientes en cada caso.

Podemos decir que la etapa burguesa se caracterizó por el momento de poder que vivió la burguesía en toda Europa durante el siglo XIX, lo que dio lugar a una democratización de la vestimenta como consecuencia del gran crecimiento que la industria textil había sufrido, es decir, gracias a la Revolución Industrial, que también fue la que le otorgó el poder a la burguesía. La derogación de todas las leyes suntuarias, que, dicho sea de paso, no habían tenido nunca demasiado éxito en lo que a su cumplimiento se refería, fue otra de las causas de esta democratización.

La función social del vestido adquirió cada vez más importancia. Con la aristocracia en el poder, las leyes suntuarias conseguían mantener más o menos el estatus social dentro la vestimenta, pero, con la democratización de la indumentaria y al asegurar la burguesía su esplendor, necesitaba distinguirse y aislarse, ya que ni el nacimiento ni la sangre determinaban su exclusividad.

La industria textil (*fig. 1*) continuó su desarrollo y se encontró con la necesidad de ampliar su mercado; para ello, se dio a conocer la factoría de la confección, que fue la alternativa para las clases media y baja, pues las clases adineradas ya contaban con la alta costura o la costura creativa. Las sedas y los encajes seguirían siendo los materiales de lujo por excelencia, mientras que las clases menos pudientes se conformaban con los algodones.

La llamada “gran renuncia” masculina tuvo lugar durante la etapa burguesa, incidente que se debe subrayar debido a la repercusión que desencadenó con respecto al vestido femenino. Con



Fig. 1. Fábrica de crinolinas. Grabado anónimo. Museo Carnavalet Esta pieza fue utilizada a finales del siglo XIX.

la aparición del traje burgués masculino, un traje de trabajo, de negocios, en el que el adorno superfluo no tenía cabida, en el que se reprimía cualquier exhibicionismo, la fantasía en el atuendo del hombre desapareció para dar paso a una vestimenta austera y gris. De este modo, el centro de gravedad de la moda se desplazó hacia la mujer exclusivamente. En épocas anteriores, este centro de gravedad lo compartían ambos sexos, e incluso hubo periodos en los que era el atuendo masculino el que era objeto de todas las atenciones; recordemos los *rhingraves* mencionados durante el siglo XVII. A partir de la “gran renuncia” fue la mujer y sus vestidos los que denotaron el poder y el lugar de sus parejas masculinas en la escala social y económica.

El traje femenino continuó variando sus formas sistemáticamente con la misma fantasía y sofisticación que durante la etapa aristocrática. Estas variaciones se produjeron cada vez con mayor rapidez, pues se pasó de una moda espontánea y artesanal, durante el periodo aristocrático, a una moda controlada por la industria y más creativa al surgir la figura del diseñador, con lo que fueron necesarios cambios más radicales y rápidos para darle continuidad a una industria textil que no paraba de crecer. La calidad de la confección se empezó a valorar cada vez con mayor atención.

Es curioso pensar que, en ningún otro momento de la historia desde tiempos muy primitivos, la mujer llevó tan poca ropa como a principios del siglo XIX. Era un atuendo que estaba diseñado más bien para climas mucho más cálidos, sin embargo, nada hace intuir que en aquella época hiciese más calor que a mediados del mismo siglo, cuando las mujeres utilizaban mucha más cantidad de prendas para cubrirse.



Fig. 2. Palacio de Cristal de Londres, diseñado por Joseph Paxton. 1851.

Fue a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando un intenso desarrollo industrial, comercial y financiero invadió los principales países europeos. La formación de un vasto capitalismo, la orientación hacia la democracia y el desarrollo del lujo en las clases dominantes fueron condiciones favorables para el desarrollo del traje como imposición social.

Las ferias y exposiciones en las que se mostraban productos y artesanía ya habían comenzado a finales del siglo XVIII, pero la primera exposición universal con gran repercusión en toda Europa tuvo lugar en Inglaterra en 1851². Concebida para mostrar el progreso en todo el mundo, se realizó en el Palacio de Cristal de Londres (fig. 2), creado expresamente para esta exposición. El príncipe Alberto, esposo de la reina Victoria de Inglaterra, fue el principal promotor de esta primera Exposición Universal que mostraba el desarrollo en maquinaria, productos manufacturados, esculturas, materias primas, todos los frutos de la creciente industria humana y de su ilimitada imaginación. Esta exhibición englobaba, simbolizaba e iniciaba la mirada del ser humano hacia el progreso y la modernidad. En su tiempo demostró la supremacía de Inglaterra en lo que a la industria se refería. Los artículos ingleses ocupaban más de la mitad del Palacio de Cristal. En los envíos de objetos procedentes de algunos países todavía se podía ver un aspecto artesanal. Las colonias inglesas estaban representadas por una gran variedad de productos que cautivaron la imaginación del público inglés. Además, es aquí donde se comenzó a ver la diferencia entre un emergente grupo, que constituiría el Primer Mundo, y otros no tan emergentes, que después serían los países en “vía de desarrollo” o el Tercer Mundo.

Los grandes logros en cuanto a vías de comunicación y transportes, como carreteras, ferrocarriles, buques de vapor, canales navegables, etc., permitieron que Europa se abasteciera en el mundo entero de las materias primas que necesitaba para vestirse. La industrialización creciente del continente hizo que fuera allí donde se instalasen los grandes talleres de confección del mundo. La maquinaria mejorada aumentaba el rendimiento en la industria textil. Algunos avances importantes relacionados con esta industria caracterizaron este periodo de la segunda mitad del siglo XIX; por ejemplo, en 1851, se inicia la fabricación industrial de zapatos; en 1856, se descubre el primer colorante de síntesis que permite matices en los tintes de los tejidos hasta entonces desconocidos, y, en 1858, Worth, el primer diseñador de moda, instituye en París los orígenes de la costura moderna³. Después

2. F. Boucher, *op. cit.*, p. 376.

3. *Ibíd.* Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 166. Lola Gavarrón, *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*, Barcelona, Tusquets, 1997 p. 148. Worth acaparó el liderazgo de la moda femenina occidental durante casi medio siglo. Charles Frederic Worth, joven inglés que se instaló en París, primero fue empleado de una boutique, para más tarde establecerse por su cuenta. Tuvo la inteligencia de buscar una clientela muy escogida, y llegó a convertirse en el modisto de la emperatriz Eugenia y de las damas más elegantes de la corte. Presentaba los nuevos modelos a sus clientas sobre maniqués vivas y realizaba creaciones exclusivas a lo largo de todo el año, ya que aún no existían las creaciones de temporada como sucede en la actualidad. Al parecer, su rechazo por la crinolina hizo que fuese el precursor del polisón. Consiguió monopolizar con gran éxito la exposición de moda francesa que se realizó en Filadelfia en 1876 y el mercado americano se rindió a sus pies. Murió en 1894 con un gran reconocimiento por parte de toda su clientela.

de Worth, el personaje de “gran modisto” quedó claramente definido: un artista con cultura suficiente para que su clientela le tratase más como un amigo que como un simple tendero y conocedor de todos los procesos de creación que implicaban la construcción de un vestido.

Durante la Gran Exposición Universal de Londres en 1851, quedaron patentes dos hechos. La supremacía de un país como Inglaterra en cuanto a la industrialización del vestido, ya que su gran desarrollo tecnológico permitía un abaratamiento de los costes, y la calidad, elegancia y concepción original francesa que no tenía rivales en la exposición. Estas características, economía, calidad, originalidad y elegancia, que en 1851 estaban separadas, acabarían por unirse con el tiempo.

Los trajes nunca se cosieron con tanto mimo y cuidado como a lo largo del siglo XIX. La Revolución Industrial, la Revolución francesa y el Imperio habían roto con las tradiciones gremiales, se abolió la costumbre por la que los hombres se reservaban el derecho a la fabricación de la ropa y los oficios de la moda se confiaron a las mujeres. Serían éstas, desde sus hogares, las que atenderían las demandas de los vestidos más exquisitos y los bordados más laboriosos.

El triunfo de la costura mecánica que se consagró gracias a la Exposición Universal hizo que las costureras, entusiasmadas por la velocidad y la perfección de las puntadas, dispusiesen de un medio muy eficaz para, en un tiempo reducido, aplicar al vestido toda una serie de adornos y riquezas que llegaría a tener nombre propio, el “estilo tapicero”.

III.3.1. El siglo XIX

III.3.2.1. De 1800 a 1850

Tipologías del vestido femenino de la primera mitad del siglo XIX

Prendas interiores

Camisa interior: Dejó de utilizarse durante la etapa del Consulado y el Imperio tanto en Francia como en el resto de Europa, para luego retomar su uso durante los años siguientes.

Corsé: Pieza que afinaba el talle y estrechaba la cintura. En las primeras décadas del siglo se volvieron más livianos, para volver a endurecerse a medida que los años transcurrían y las modas cambiaban (*fig. 3*).

Enagua: Prenda interior femenina similar a una falda y que se llevaba debajo de ésta. Para conseguir el volumen suficiente de las faldas, solían superponerse varias enaguas.

Medias: Prenda que se ajustaba a las piernas; solían ser de seda.

Pantalón: Podía ser ajustado a las piernas o más ancho, y su largura variaba según el momento de su uso; sus largos más habituales oscilaban desde los tobillos hasta por debajo de las



Fig. 3. Corsé de satén de algodón, con refuerzo triangular, escote fruncido y con el cierre a la espalda con cordoncillo, de principios del siglo XIX. A principios de este siglo se comenzó a utilizar un tipo de corsé sin ballenas, menos rígido.

rodillas. Esta prenda se utilizaba sobre todo con el atuendo para montar a caballo, o para realizar cualquier deporte de moda (fig. 4).

Semicorsé: Aparece a finales del Imperio. Es una pieza que ofrece sujeción únicamente por debajo del pecho, debido al corte alto del talle de los vestidos con los que se utilizaba (fig. 5).

Prendas intermedias

Corpiño: Prenda que cubría el *corsé*, solía estar emballenado, con el talle en la cintura y terminado en punta.. La parte del escote se cubría con un *canesú* transparente⁴, que en ocasiones era un volante de encaje que caía por los hombros. Este tipo de *corpiño* que se dejó de utilizar durante los primeros años del siglo XIX volvió a ponerse de moda a partir de los años 30.

Fig. 5. Semicorsé o sujetador de la época del Imperio y principios del siglo XIX.



4. Pieza del vestido que suelen llevar las mujeres al cuello y sobre los hombros. F. Boucher, *op. cit.*, p. 346.

Fig. 4. Pantalón interior de algodón, 1835. Museo Victoria and Albert.





Fig. 6. Vestido imperio, hacia 1800.
Gasa de algodón bordado. Instituto de la
Indumentaria de Kioto.

Falda: Seguía la silueta de cada tipo de vestido y solía ser de la misma tela que el *corpiño* para, de este modo, componer un vestido completo.

Vestido: A lo largo de la primera mitad del siglo XIX la silueta del *vestido* sufrió grandes transformaciones. De la libertad del *vestido imperio* se retornó a siluetas encorsetadas que volvían a deformar la naturaleza del cuerpo femenino.

- *Vestido camisa o vestido imperio.* Prenda de cintura muy alta, de muselina o batista que caía hasta los pies y a veces era tan transparente que requería llevar forros debajo para evitar que se adivinasen las formas femeninas tras las telas. Las mangas solían ser cortas (*fig. 6*), y si eran largas, podían llevar *acuchillados* o *abullonadas* a lo largo de todo el brazo. Los tonos de los vestidos eran de colores pastel. El bajo del vestido se acortó para dejar lucir los zapatos y los tobillos. Los escotes podían llevar distintos cuellos como adornos, por ejemplo, el *cuello a la chersusque*, que era de muselina almidonada, plisada y bordada en oro o plata, se adaptaba al escote cuadrado y terminaba en pico por la espalda. Otro de los cuellos utilizados para adornar los vestidos era el *cuello a la gabriela*, que consistía en una serie de volantes dobles o triples, plisados, que caían por el escote y la espalda⁵.

- *Vestido de la restauración.* La primera transformación que sufrió el vestido durante la etapa de la Restauración fue que el talle se bajó progresivamente hasta situarse en una cintura alta. Las faldas se acortaron y ensancharon en la parte baja del vestido, con forma de campana, y se volvió al volumen con una serie de enaguas superpuesta. El escote también se pronunció entre los hombros y las mangas ganaron en volumen desde el hombro hasta el codo, con el antebrazo ceñido. En los vestidos se alternaban las mangas con forma de *balón* con las de forma de *jamón* (*fig. 7*). El *jockey* era una especie de adorno con forma de hombrera redonda que se colocaba sobre la parte superior de las mangas⁶.

- *Vestido romántico.* La falda del vestido volvió a descender hasta el suelo y se aplanó a la altura de las caderas para reemprender su anchura a medida que se acerca al suelo. Las faldas se llenaron de volantes, novedad que estuvo de moda mucho tiempo. La cintura se estrechó progresivamente y permaneció en su sitio. Las mangas



Fig. 7. *Costumes Parisiens*, 15 de julio de 1833. Ejemplo de mangas de *balón* y mangas con forma de *jamón*.

5. *Ibíd.*, p. 346.

6. *Ibíd.*, p. 366



Fig. 8. Vestido redingote, hacia 1815. Togado de algodón. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

siguieron siendo muy voluminosas, dejaron deslizar este volumen desde el hombro hasta el codo y se estrecharon entre el codo y la muñeca. Aunque en épocas anteriores ya existían pequeñas diferencias entre los *vestidos de día* y el *vestido de noche* o *de baile*, nunca fueron tan evidentes como en este periodo. Dentro del *vestido romántico*, podemos distinguir varios trajes de día:

- *Vestido pelisse-robe*. Se utilizaba para estar en casa por las mañanas y, al no llevar mucho volumen y, por tanto, menos enaguas, era ligeramente menos pesado.
- *Vestido redondo*. Más adornado que el *pelisse-robe*, se utilizaba para las tardes en casa.
- *Vestido redingote*. Basado en el *redingote* masculino con el corte ajustado y el cuello típico masculino, era un vestido abotonado de arriba abajo. Se usaba sobre todo para salir de paseo (fig. 8).
- *Vestido de noche* o *de baile*. Eran vestidos escotados. El escote era recto y por debajo de los hombros o bien con un entrante en el centro del pecho. Como adorno, el *corpiño* podía llevar unos pliegues horizontales atravesados que estaban engalanados con cintas o encajes. Un adorno muy habitual era la *berta*, que era una *tira de punto* o *blonda* que adornaba generalmente el vestido de las mujeres, por el pecho, hombros y espalda. El cuerpo del *corpiño* se hizo con punta hacia abajo, como los *corpiños* dieciochescos, y con unas fuertes ballenas que ajustaban la parte superior del cuerpo⁷.

Prendas de exterior

Boas: Pieza rectangular bastante larga que se utilizaba para tapar el cuello o para colocarla sobre los hombros a modo de adorno. Podían ser de piel o de plumas.

Capas: Prenda de abrigo sin mangas con forma redonda o cuadrada. Se ceñían al cuello por medio de cordones, podían llevar capucha y solían ser largas. Además, podían llevar *esclavinas* de adorno, que era una especie de *sobre-capa* corta.

7. Para ampliar la información sobre la tipología de estos vestidos, véase J. Laver, *op. cit.*, p. 176 y F. Boucher, *op. cit.*, pp. 366, 367, 372, 373.

Echarpe o chal: Paño de seda o lana, mucho más largo que ancho y que, puesto en los hombros, sirve a las mujeres como abrigo o adorno.

Redingote: Abrigo largo cerrado sin solapas, con el cuello alto y cinturón también alto. En invierno podía ir adornado con terciopelos y pieles de armiño en el bajo y alrededor de los puños. En años anteriores esta prenda, convertida en abrigo, había sido un vestido⁸.

Spencer: Chaqueta tipo *bolero* con mangas ceñidas y muy largas, tanto que casi cubrían las manos. En este periodo pierde el cuello para lucir el encaje de los vestidos. Solía ser de color oscuro para realzar el color claro de los vestidos⁹ (fig. 9).

Zapatos: Durante el Imperio, los zapatos eran muy sencillos, muy parecidos a las *zapatillas de ballet*, de tacón plano que podían ceñirse al tobillo con cintas cruzadas (fig. 10). En la época de la Restauración se siguieron llevando los zapatos tipo *zapatillas* y se pusieron de moda las *botas a la polaca*¹⁰.

Tocados y peinados: En la primera década del siglo XIX, el peinado consistía en un moño trasero con raya al medio y frente despejada. Este moño era alto, y a veces se dejaban unos tirabuzones para enmarcar el rostro. Entre 1830 y 1850, los peinados variaron ligeramente. Comenzó la moda de las trenzas enrolladas, reminiscencias de la Edad Media, y a partir de 1840 los peinados altos se sustituyeron por peinados más bajos. Por la noche se adornaban con flores, lazos y plumas. Los sombreros se dejaron para el día.

En cuanto a los tocados, se pusieron de moda los turbantes y las diademas de gasa o terciopelo con ocasión de la embajada turca en 1802¹¹; estos turbantes se hicieron cada vez más voluminosos a medida que transcurría la primera mitad del siglo. Para cubrir la cabeza también se solían utilizar las *capotas* de tafetán, de percal, de felpa, de seda, de satén, etc., que tenían la copa alta y una visera muy amplia que rodeaba el rostro, esta visera llegó a ser tan amplia que se acabó llamando *capota a la invisible*¹²; ya que no permitía ver la cara (fig. 9). Los sombreros troncocónicos de terciopelo y los de paja adornados con infinidad de cintas o con una pañoleta de muselina también tuvieron gran aceptación entre las damas durante la primera década del siglo XIX. Entre 1815 y 1830 las *capotas* se transformaron ligeramente, dejaron de ajustarse al rostro con la peculiaridad de que, a partir



Fig. 9. Spencer o bolero de terciopelo rojo y capota a la invisible a juego. Hacia 1815. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 10. Arriba zapato de tacón plano y materiales delicados como la seda y el tafetán. Media de punto bordada en seda. Hacia 1830. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

8. *Ibíd.*

9. *Ibíd.*, p. 346.

10. *Ibíd.*, p. 364.

11. *Ibíd.*, p. 348.

12. *Ibíd.*, p. 366.



Fig. 11. Guantes de noche de la década de 1830. Tejidos en seda imitando encaje. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 13. Abanico de marfil chino, hacia 1800. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

de 1827, se colocaban ladeadas con una larga cinta hasta la cintura. Los gorros grandes y planos también estaban de moda.

Complementos: Por lo que a complementos se refiere, éstos se multiplicaron. Aparte de las numerosas joyas que hablaban de la posición económica que se tenía en cada momento, los *manguitos* de piel de pelo para calentar las manos se utilizaron con gran asiduidad. Comenzaron siendo de gran tamaño, para reducirse notablemente con el paso de los años. Los *guantes* que se usaban eran cortos para el día y largos para las ceremonias o con el vestido de noche (fig. 11). Los *ridículos* (fig. 12), puestos de moda durante el siglo pasado, ya no dejarían de usarse. Las *sombrillas* se utilizaban durante el día, pero no solían abrirse debido al gran tamaño de los *capotes*. Los *abanicos* (fig. 13) seguían manteniendo su popularidad para adornar el vestido de noche.

Fig. 12. Ridículos de punto de seda de comienzos del siglo XIX. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



III.3.2.1.1. Francia

Durante el final del Directorio, Napoleón Bonaparte ganó varias batallas y la burguesía francesa le animó a dar un golpe de Estado. En 1799 se llevó a cabo dicho golpe, se proclamó el Consulado y, cuatro años después, Napoleón dio comienzo a la época del Imperio convirtiéndose en Emperador desde 1804 hasta 1815.

A lo largo de este periodo, consiguió crear una corte única y muy peculiar, impuso un modelo más opulento que el de la antigua realeza y elaboró un reglamento sobre la indumentaria, en el que una de las normas prohibía a las mujeres que lucieran el mismo traje en dos ceremonias distintas¹³.

Josefina, su primera esposa, supo acoplarse perfectamente a tanta pompa y boato. Ella imponía la moda en París desde hacía algunos años, debido a su popularidad entre la alta burguesía. Era un punto de referencia para las mujeres en lo que a apariencia y modo de vestir se refería. Sus gastos los pagaba la tesorería pública y cubrían los costes de sus caros vestidos (*fig. 14*), *chales*, *sombreros* y *zapatos*, adicional a las sedas, plumas, joyas, perfumes y variadas curiosidades que acostumbraba a usar en eventos públicos¹⁴.

En el traje femenino, la influencia clásica del Directorio se manifestó también durante el Consulado y el Imperio (1799-1815). El gusto por el clasicismo fue potenciado por el pintor Jacques-Louis David, fundador del neoclasicismo francés y pintor de la corte de Napoleón, que ya había tomado parte activa durante la Revolución francesa (*fig. 15*).

A esta silueta, que se acercaba en sus formas a la antigua Grecia y Roma, se incorporaron novedades durante el Consulado y el Imperio, como la cola en el *vestido de corte* y en el de ceremonia. Los tejidos se tornaron menos ligeros y adquirió gran importancia el terciopelo, como resultado del gran esfuerzo realizado por el emperador para reactivar la industria textil de Lyon y prescindir de las exportaciones de telas inglesas que se habían realizado hasta ese momento. En cuestión de telas, las indianas, puestas de moda en el siglo pasado, lo siguieron estando durante largo tiempo.

A partir de 1804 reapareció el *corsé*, ya que las damas no se acostumbraban a tanta libertad de movimientos¹⁵, convertido en un



Fig. 14. Vestido de etiqueta con cola, de seda labrada y encaje, acompañado de chal, pluma y corona. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 15. Detalle de *La coronación de Napoleón I*, Jacques-Louis David, 1805-07.

13. L. Gavarrón, *op. cit.*, p. 136.

14. El inventario de su ropa interior recoge 500 camisas, 148 pares de medias de seda blancas, 32 pares de medias de seda rosa, 18 pares de medias de seda color carne y dos pantalones de seda color carne para montar a caballo. *Ibid.*

15. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 155.



Fig. 16. Abrigo redingote con manguito y boa de piel además de un ridículo y capota. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

semicorsé que se usaba para realzar el pecho, expuesto por los grandes escotes de la época. Al principio era un *justillo* elástico que iba del pecho a la cintura alta pero a partir de 1806 se comenzó a confeccionar como en siglos anteriores con ballenas y aceros, que llegaban a aprisionar las caderas y el vientre¹⁶. Los vestidos se enriquecieron en adornos e ingeniosos detalles como los cuellos *a la cherusque* y *a la gabriela*¹⁷. Las mangas de los vestidos también tomaron formas muy variadas, como las *mangas de farol*, las *mangas estranguladas* o *a lo mameluco*¹⁸ que se componían de varias cintas a lo largo del brazo; las mangas de muselina transparente se solían poner sobre las *mangas de balón*, y todas ellas enriquecieron los diseños de la época.

Las prendas de abrigo o cobertura junto con los *manguitos*, que en un principio eran de mayor tamaño para reducirse progresivamente, se convirtieron en un atuendo indispensable debido al poco cobijo que ofrecían las telas y los escotes de los vestidos (fig. 16). De los abrigos de las mujeres podemos decir que su aparición, tal y como los conocemos en la actualidad, se remonta a esta época¹⁹.

A partir de 1809 las prendas interiores suprimidas durante el Directorio reaparecieron con un trabajo de elaboración mucho más fino en sus adornos. En ese mismo año se empezaron a llevar los *pantalones de lencería* largos que sobrepasaban los bajos de los vestidos. Importados de Inglaterra, donde las mujeres los usaban para la realización de los deportes a los que eran muy aficionadas, se desecharon rápidamente por resultar incómodos para la mujer francesa²⁰.

El nuevo estado del espíritu que se pudo percibir en Francia durante la Restauración (1815-1830) fue que la burguesía se enriqueció cada vez más y adquirió más poder, y se convirtió en ganadora de la época posterior a la Revolución. Esta circunstancia, unida al carácter romántico, hizo que la Restauración fuese un periodo en el que la paz se instaló en Francia y se renunció a las manifestaciones brillantes de una época imperial inclinándose hacia la comodidad y la intimidad, envueltas siempre en un cierto aire de sentimentalismo.

La oposición que el arte romántico supuso para el arte clásico hizo que el vestido de la Restauración se alejase de la “disciplina”²¹ del clasicismo para buscar la variedad e inspiración en la Edad Media y en el orientalismo, que llegaron en forma de novelas e imágenes de la historia. Esto, junto con la consolidación y

16. F. Boucher, op. cit., p. 346.

17. *Ibíd.*

18. *Ibíd.*

19. *Ibíd.*

20. *Ibíd.*, p. 347.

21. *Ibíd.*, p. 362.

el triunfo de las monarquías burguesas, hizo que las jaulas para las faldas y el *corsé* volvieran a torturar, de forma moderada al principio y más ferozmente con posterioridad, el cuerpo femenino.

El conjunto del estilo romántico comenzó a materializarse a partir de 1830; podemos decir que esta fecha también fue válida para la consolidación de la moda romántica. Con el paso de los años, las mujeres daban la impresión de querer desmaterializarse, apretando cada vez más la cintura, ensanchando las faldas en forma de campana a la vez que las mangas también adquirirían dimensiones exageradas. Las cinturas de avispa no se conseguían únicamente con el *corsé*; para apretarse aún más, las mujeres podían utilizar de forma alternativa *cinturones*, que se vendían a precios muy asequibles²².

El *corsé* reapareció, en un principio, con un papel menos siniestro que el de siglos pasados. Ya no tenía que imponer una silueta rígida e inmóvil además de artificial, sino que sólo afinaba las líneas naturales del cuerpo. El *corsé* que se utilizaba para el vestido de mañana era blando. Sin embargo, también existía el *corsé metálico* que permitía atarlo y desatarlo sin ayuda.

La cintura de los vestidos bajó imperceptiblemente (fig. 17) al principio para llegar a la cintura real del cuerpo al final de la Restauración. Las *mangas de globo* o con forma de *jamón*, como una vuelta al siglo XVI son características de este periodo (fig. 18). La espalda del *corpiño* se ensanchó descubriendo la parte superior del busto y del cuello por el agrandamiento del escote. Con esto se acentuaba uno de los principios estéticos de la esencia de la belleza durante este periodo, los hombros caídos.

La forma del escote en este momento era de *barco* y en las hombreras se solían llevar a modo de adorno grandes *jockeys*, ensanchando visualmente la parte superior del tronco y afinando la cintura, que iba encerrada en un cinturón con la hebilla grande y alta. La falda plana en la parte superior delantera se fue abriendo conforme bajaba hasta terminar en un ribete que iba adornado por encima con flecos, trenzados, guirnaldas, etc. El ancho de la falda no dejaba de crecer a base de enaguas que se superponían unas encima de otras hasta conseguir la amplitud deseada y una inmovilidad muy indeseada. El largo dejaba ver los tobillos, lo que permitía distinguir las medias claras y los zapatos planos con cintas entrelazadas que las sujetaban al pie. Poco a poco, la holgura de la manga descendió hacia el codo y la muñeca.



Fig. 17. Vestido de calle en organdí de seda y franjas de seda con la cintura más baja que en el Imperio, hacia 1822. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 18. Detalle de las mangas de un vestido de calle, hacia 1835. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

22. *Ibíd.*, p. 366.

Los *chaes* de cachemira abandonados prácticamente durante una década volvieron a aparecer con fuerza y nuevas dimensiones mucho más grandes, las que hicieron que pasara de ser un simple complemento a una prenda de cobertura. A partir de 1835, el sombrero perdió volumen progresivamente y los peinados bajaron de altura y de anchura, las trenzas enrolladas pasaron a enmarcar la cara.



Fig. 19. Vestido de calle, con *chal*, *ridículo* y *abanico*. Como se puede observar el tejido del vestido es de mayor cobertura, por cuestiones climatológicas que en la moda francesa. Principios de siglo XIX. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

III.3.2.1.2. Inglaterra

A principios de siglo, los trajes ingleses ya comenzaban a tener un aire romántico con ciertas reminiscencias isabelinas, como los *acuchillados* en las mangas, lo que hizo que las damas inglesas abandonaran la moda insular para copiar la moda francesa, y con ello el estilo de la antigüedad clásica que era lo que estaba de moda en Francia, pues no podemos olvidar que era la época del Consulado y el Imperio. En la introducción a la etapa burguesa ya hablamos de la curiosa incompatibilidad que se daba entre atuendo y climatología, esta incompatibilidad se acentuaba mucho más en Inglaterra (fig. 19), por lo que en este país los abrigos con frecuencia se adornaban con pieles que aseguraban el calor en el exterior, y entre las mujeres inglesas se acentuó especialmente el uso de *manguitos*.

Fue a partir de 1810 cuando las formas del vestido comenzaron a cambiar, sobre todo en el atuendo de baile, ya que las cinturas empezaron a marcarse sutilmente y las faldas se recogieron en la parte trasera, de tal forma que no caían tan rectas como en Francia, y llegaban a arrastrar una pequeña cola. Estos vestidos de encaje o de gasa se llevaban encima de una prenda interior de raso. Hubo cambios en las líneas del vestido que fueron muy importantes, ya que la cintura volvió a su posición normal y se hizo, inevitablemente, más estrecha, como hemos visto que sucedió en Francia. Como consecuencia, el *corsé* también reapareció en las vidas de las mujeres inglesas. Las faldas se acortaron, siguiendo la moda romántica del país galo.

La búsqueda de los adornos para los vestidos, como los encajes, y la originalidad en las formas de los sombreros caracterizaron la moda de estos años en Inglaterra. Pero las faldas anchas y las *mangas abombadas*, junto con el uso del *jockey*, eran modas que provenían de Francia, como la mayoría de las tendencias que las mujeres de Inglaterra utilizaban en su forma de vestir cotidiana. Los colores brillantes típicos de las modas inglesas fueron susti-



Fig. 20. Vestidos de calle en tafetán de seda marrón acompañados de todos los complementos típicos de la época, hacia 1838. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

tuidos por los verdes oscuros y los marrones (fig. 20), en contraposición con los tonos más claros que se utilizaban en Francia.

Durante el Romanticismo, las cualidades más admirables en una dama fueron el reposo y la delicadeza. Se consideraba que la buena salud era una vulgaridad²³. El colorete cayó en desuso y se admiraba la palidez en el rostro, lo que hizo que se llegara incluso al punto de “beber vinagre”²⁴ para estar a la última moda. De las mujeres inglesas se pretendía que fueran a la vez “modelos de las virtudes domésticas [...] y que no hiciesen nada en absoluto”²⁵, ya que la ociosidad completa era el símbolo de su estatus social. El trabajo, en cualquiera de sus manifestaciones, estaba mal considerado y el vestido reflejaba todos estos ideales, ya que estaba diseñado para impedir el movimiento al

23. J. Laver, *op. cit.*, p. 172.

24. *Ibíd.*

25. *Ibíd.*, p. 174.

26. *Ibíd.*, p. 175.



Fig. 21. Vestido de montar a caballo, hacia 1815. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

realizar cualquier tipo de actividad sin sentir agotamiento debido al ajustado *corsé* y a la cantidad de *enaguas* que había que llevar para conseguir el volumen exagerado de las faldas. No hubo momento histórico anterior en el que las mujeres fueran más cubiertas, ni tuviesen más restringidos los movimientos y la respiración.

En la década de los cuarenta, una auténtica pasión por la equitación invadió a las mujeres, lo que obligó a realizar el diseño de un atuendo femenino para la ocasión. Lo curioso de este diseño es que la masculinización de las prendas sólo llegó a la parte superior del cuerpo, pues el uso de prendas bifurcadas para montar a horcajadas sobre el caballo era impensable. Una dama siempre montaba de lado en la silla.

El atuendo consistía en un *sombrero de copa* de diseño masculino con un velo holgado en la parte delantera, *chaqueta* y *chaleco* con cuello, *corbata* masculina y, por último, una falda enormemente voluminosa (fig. 21). Estas faldas casi tocaban el suelo una vez que la dama estaba montada sobre el caballo. Por supuesto, la subida y la bajada del caballo tenían que realizarse con ayuda, lo que volvía a denotar el estatus social al que pertenecía la mujer por el hecho de poder permitirse todo un séquito de sirvientes que la ayudasen a realizar dicha actividad²⁶.

En Inglaterra, una de las características estéticas del momento era hacer parecer a la mujer más pequeña, por eso los zapatos no solían llevar tacones. Lo más corriente eran las zapatillas que ya hemos visto se usaban en Francia. Eran de colores a juego con los vestidos y se confeccionaban en seda (fig. 22). Los pies de tamaño reducido se consideraban un símbolo de elegancia; para la calle se podían usar botas de tejido elástico, pero durante esta época “no era habitual que las damas elegantes salieran mucho de la casa”²⁷. Era la etapa victoriana, y quienes usaban la moda que se desarrolló durante este periodo no encontraron motivos para cambiar de estilo.

Fig. 22. Detalle de la fig. 20, zapatillas a juego con los vestidos que dejaban ver los bordados de las medias. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



27. *Ibíd.*, p. 177.

III.3.2.2. De 1850 a 1900

Tipologías del vestido femenino de la segunda mitad del siglo XIX

Prendas interiores

Camisa interior: En Francia, así como en el resto de Europa, dejó de utilizarse durante la etapa del Consulado y del Imperio para retomar su uso durante los años siguientes.

Corsé: El *corsé* del siglo XIX es una pieza de lencería que se llevaba sobre la *camisa interior* (fig. 23 y 24). Su forma se modelaba a partir del busto, y éste se sujetaba con aros y se acordonaba en la espalda. Conforme transcurrió el siglo, el corsé se ajustó más y más al talle femenino, lo que provocó graves lesiones a las mujeres, incluso la muerte²⁸. El desarrollo de esta pieza sigue su curso a lo largo de los años hasta que se convierte en una especie de faja que cubría el cuerpo de la mujer desde el pecho hasta las caderas, modelando pecho y nalgas en proporciones exageradas²⁹.

Crinolina: Al principio era una especie de *faldón* de estructura rígida hecho con tejido de crin, con una forma prácticamente circular. Posteriormente, se transformó en una auténtica jaula de círculos metálicos o ballenas. Para favorecer el paso, la parte delantera se hacía más flexible o blanda, es decir, sin armazón. Esta zona delantera se aplanaba cargando todo el volumen en la parte trasera, sobre todo en los vestidos de baile³⁰ (fig. 25).



Fig. 23. Corsé de raso de seda azul, con varillas de acero como ballenas y una cintura de 49cm, de la década de 1880. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 24. Detalle de *Nana*, Edouard Manet, 1877.



Fig. 25. Crinolina con cuarenta aros de alambre de acero y once tiras de lino, con una circunferencia en el bajo de 303cm. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

28. L. Gavarrón, *op. cit.*, pp. 154-155.

29. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 169.

30. F. Boucher, *op. cit.*, p. 375.



Fig. 26. Polisión de aros de alambre de acero con tiras de lino, 1870-74. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 27. Detalle de ¿Quieres salir conmigo, Fido?, de Alfred Stevens, 1859. Ejemplo de un chal de lana como prenda de cobertura. Museo de Arte de Filadelfia.

Medias: Prenda que se ajustaba a las piernas; las de seda eran las más costosas y deseadas.

Pantalón: Podía ser ajustado a las piernas o más ancho, y su largura variaba según el momento de su uso; sus largos más habituales oscilaban desde los tobillos hasta por debajo de las rodillas. Esta prenda se utilizaba sobre todo con el atuendo para montar a caballo, o para realizar cualquier deporte de moda.

Polisón: Armazón que, atado a la cintura, se ponían las mujeres para que abultasen los vestidos por detrás (fig. 26).

Prendas intermedias

Corpiño: Prenda que cubría el *corsé*; solía estar emballenado, con el talle en la cintura y no necesariamente terminaba en punta.

Falda: Seguía la silueta de cada tipo de vestido y solía ser de la misma tela que el *corpiño*, para, de este modo, componer un vestido completo. En la década de los setenta, la *falda* y el *corpiño* combinaban los colores y los tejidos dentro de un mismo vestido.

Vestido: Durante la segunda mitad del siglo XIX hubo vestidos con dos siluetas muy distintas entre sí. Los vestidos con armazón de *crinolina* y los vestidos con armazón de *polisón*. El vestido podía ser de una sola pieza o podía estar formado por *corpiño* y *falda*. A finales del siglo, ambos armazones desaparecieron completamente.

Prendas de exterior

Boas: Pieza rectangular bastante larga que se utilizaba para tapar el cuello o para colocarla sobre los hombros a modo de adorno. Podían ser de piel o de plumas.

Capas: Prenda de abrigo sin mangas con forma redonda o cuadrada. Se ceñían al cuello por medio de cordones, podían llevar capucha y solían ser largas. Además, podían llevar *esclavinas* de adorno, que era una *sobre-capa* corta. En esta época eran cortas y ajustadas a los hombros.

Chesterfield: Abrigo largo, cerrado y entallado en el cuerpo.

Echarpe o chal: Paño de seda o lana, mucho más largo que ancho y que, puesto en los hombros, sirve a las mujeres como abrigo o adorno (*fig. 27*).

Tocados y peinados: Durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX, los sombreros llamados *capotas* eran estrechos, para enfatizar la estructura triangular de la silueta femenina. Estas *capotas* se retrasaron cada vez más, hasta que dejaron ver la parte delantera de la cabellera. En cuanto a los peinados, se mantuvieron los tirabuzones de la primera mitad del siglo a la altura de las orejas. Se puso de moda el peinado a la *madonna*, que consistía en unas trenzas tipo rodetes que enmarcaban las orejas y un moño trasero bajo. A finales de siglo, los sombreros siguieron empequeñeciendo su tamaño, y se adoptó el sombrero masculino para uso femenino. Tanto los sombreros como los tocados se colocaban ladeados en la cabeza (*fig. 28*).



Fig. 28. Sombrero de 1865. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Zapatos: Durante la segunda mitad del siglo XIX los botines de paseo tenían los tacones más altos, se ataban con cordones o botones y llevaban adornos de encaje hasta media pantorrilla. Las variantes en cuanto a calzado fueron numerosas, por ello se citan más adelante (*fig. 29*).



Fig.29. Botín de la Emperatriz de Austria, Sissi, siglo XIX. Museo del Cuero, Offenbach.

III.3.2.2.1. De la crinolina al polisón

La creciente prosperidad de esta mitad de siglo hizo que los vestidos se complicaran cada vez más. Las faldas continuaron ensanchándose gracias a la gran cantidad de *enaguas* que se utilizaban bajo ellas, como ya hemos comentado con anterioridad. Pero su peso era tan insoportable que, a partir de 1856, las enaguas se vieron reemplazadas por un gran invento que aligeró el peso de manera considerable. La *crinolina*, una sola *enagua* con aros que se agrandaban progresivamente a medida que se acercaban al suelo, le daba todo el volumen deseado a las faldas de los vestidos. Este tipo de estructura “que resucita el gran vestido de ostentación del siglo XVIII”³¹, junto con los *miriñaques*, aporta una gran novedad para la comodidad de la mujer, que consistía en la ligereza de los materiales que hacían de la *crinolina* una jaula fácil de llevar en comparación con los artilugios más antiguos o las pesadas *enaguas*. La tecnología estaba tan avanzada que los fabricantes podían suministrar aros flexibles y ligeros

31. *Ibíd.*, p. 376.



Fig. 30. "Utilité de la crinoline", grabado de Charles Vernier, 1855. Museo Galliera. En esta imagen humorística se puede ver la ligereza de esta pieza.



Fig. 31. Amelia Bloomer hacia 1850. Sus intentos de modificar el atuendo femenino no fueron bien recibidos.

que se podían coser a la *enagua* o hacer una prenda separada que iba colgada a la cintura por medio de cintas.

La *crinolina* pretendía embellecer la corte del Segundo Imperio, una corte ávida de lujo y ostentación después de las revoluciones de 1848, y a una sociedad que disponía de riqueza abundante y que se podía permitir una ornamentación de pompa y de lujo con una servidumbre también deslumbrante³².

Aun pudiendo parecer irónico, el invento de la *crinolina* resultó liberador para la mujer, pues sus piernas se podían mover dentro de la jaula sin el peso de multitud de *enaguas* (fig. 30). Esta liberación supuso un riesgo para el pundonor de las damas, ya que una ráfaga de fuerte viento podía dejar al descubierto sus piernas, y un acto tan cotidiano como el de sentarse también podía poner en un apuro a la mujer más virtuosa. Para estas ocasiones, las mujeres se acostumbraron a llevar debajo de las faldas los pantalones de lino rematados con encaje, que solían llegar a los tobillos.

Poco antes de la aparición de la *crinolina*, desde América se reclamaba un vestido más cómodo y racional para las mujeres. Esta propuesta la promovió Amelia Bloomer (fig. 31), que llegó a Europa en 1851 para intentar promocionar un nuevo atuendo femenino que tenía como objetivo la sustitución de la falda anchísima por un pantalón holgado que iba ajustado a la cintura, largo hasta los tobillos, con un adorno de encaje al final y del

32. *Ibíd.*

mismo tejido que el *corpiño* y la *falda*, que llegaba por debajo de las rodillas. A este pantalón se le dio el mismo nombre que a su inventora, *bloomer*³³.

Este movimiento liberador, que en un principio constituyó un fracaso, tuvo que dejar pasar unos 50 años para ver cómo se adoptaba este atuendo para montar en bicicleta y practicar gran número de deportes. Un intento fallido de liberación, debido al gran periodo de dominación masculina que supuso esta etapa en todo Occidente.

A finales de la década de los cincuenta, las faldas con *crinolina* se hicieron tan exageradamente anchas que “a dos mujeres les era imposible entrar juntas en una habitación o sentarse en el mismo sofá, porque los volantes de una sola ocupaban todo el espacio”³⁴, algo muy parecido a lo que ocurrió con los *guardainfantes* (fig. 32, 33).

La *crinolina*, según algunos historiadores³⁵, estaba estrechamente ligada a la época en la que se desarrolló. Por una parte, simbolizaba la fertilidad femenina, como suelen hacerlo todos los ensanchamientos sobre el tamaño real de las caderas. Esta mitad del siglo XIX fue época de familias numerosas. También se le atribuían características seductoras, pues la inaccesibilidad de la falda tan ancha y tan larga aumentaba el deseo en el caballero victoriano por los tobillos femeninos, lo que dio lugar a un enriquecimiento del calzado. Durante la primera mitad de siglo, se habían llevado las *zapatillas* sin tacones que eran inapreciables por los volúmenes de los vestidos; en este periodo aparecieron las botas o botines de tacones altos y de encaje hasta media pantorrilla, que estaban influidos por los zapatos del siglo XVIII. Siempre iban a juego con el vestido. La emperatriz Eugenia puso de moda los *botines* adornados con borlas³⁶.

Este armazón estuvo de moda unos quince años, aproximadamente, y fue símbolo del Segundo Imperio y de su prosperidad. La emperatriz Eugenia y la reina Victoria fueron quienes mejor defendieron este artilugio con su uso continuado. Alcanzó sus máximas dimensiones hacia el año 1860, época en la que sobresalía tanto por delante como por detrás.

La tipología del vestido seguía los estereotipos marcados en la etapa anterior: *el traje de calle* y *el vestido de baile*. El *traje de calle* se estilizó mucho con respecto a la primera mitad del siglo, ya que se dejaron a un lado los volantes para simplificar el corte,



Fig. 32. Vestidos de calle de lana, hacia 1850. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 33. Vestido de calle con crinolina plana por delante y ancha por detrás. Conjunto de falda y corpiño a juego. Finales de la década de 1860. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

33. Véase L. Gavarrón, *op. cit.*, p. 140; J. Laver, *op. cit.*, p. 181 y F. Boucher, *op. cit.*, p. 373.

34. J. Laver, *op. cit.*, p. 181.

35. *Ibid.*, p. 186.

36. F. Boucher, *op. cit.*, p. 382.



Fig. 34. Detalle de *Mujeres en el jardín* de Claude Monet, 1866. Clara evidencia de como la *crinolina* había desplazado su volumen hacia la parte trasera. Museo de Orsay.



Fig. 35. Vestido de baile. Corpiño de seda y tafetán y falda de tres capas a juego con el corpiño, hacia 1866. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

que, en un principio, era completamente redondo y, luego, se trasladó hacia la parte trasera (fig. 34). La cintura se desplazó hacia arriba ligeramente. Por otra parte, los *vestidos de baile* eran un poco más voluminosos que los de calle y tenían amplios escotes que dejaban al descubierto los hombros de la mujer (fig. 35). Hacia 1867, tanto las colas en los vestidos como la profusión de adornos se volvieron imprescindibles.

Cuando las mujeres salían al exterior, solían usar un *chal de cobertura* llamado también *manteleta*³⁷. Estas piezas podían ser de formas muy variadas y con múltiples fantasías difíciles de describir. Las *capotas* para la cabeza eran de dimensiones muy reducidas y los sombreros pequeños comenzaron a utilizarse habitualmente colocándose, un poco ladeados, en la frente. Se podían utilizar unas *cofias* o *gorrillas* que se ponían casi encima de los ojos y llevaban gran cantidad de adornos, como cintas, que visualmente alargaban los rizos.

Poco a poco, la *crinolina* se desplazó hacia la parte trasera de la falda del vestido dejando el frente más o menos recto. En 1968, todo el refuerzo de la falda pasó definitivamente a la parte trasera del vestido; de esta forma, el *polisón* recogió el testigo de la *crinolina* y desempeñó un papel muy importante en la definición de una nueva silueta femenina.

37. *Ibíd.*

A esta nueva silueta le ayudaba a darle forma el corsé que acompañaba el cuerpo femenino desde el pecho hasta las caderas, proyectando ambos hacia el exterior de tal manera que el cuerpo femenino sobresalía hacia delante por el pecho y hacia la parte trasera a la altura de las caderas³⁸.

Los vestidos de la década de 1870 eran bastante lujosos y voluminosos, además de tener unos tonos chillones que contrastaban con las tonalidades más suaves utilizadas en los años anteriores (fig. 36). Estas características se pueden atribuir, como se apuntaba al comienzo de este capítulo, a la máquina de coser tal y como la conocemos en la actualidad y a los tintes con anilinas, avances técnicos del momento que fueron fundamentales para la evolución de la vestimenta durante este siglo y en adelante. Esta moda es la que se conoció como “estilo tapicero”, caracterizada por una profusión de adornos³⁹. Esta forma de vestir se extendió entre el año 1868 y 1890, presentando esta indumentaria un aspecto muy parecido a los interiores de las viviendas burguesas, con galones, cintas, borlas, etc., mezcladas con drapeados, fruncidos y tableados en las faldas, que se convirtieron en las protagonistas indiscutibles de este periodo. Este estilo en el vestido entorpecía en gran medida el movimiento de la mujer dejándola igual de inactiva que en épocas anteriores.

Se puso de moda llevar el *corpiño* de diferente color a la *falda* y que estas piezas también estuviesen confeccionadas con telas diferentes, una parte con dibujo y la otra parte lisa, combinando, asimismo, los adornos. El *corpiño* podía llevar *faldones* cortos o largos, formando una especie de *sobrefalda*; el cuerpo iba muy ceñido, lo que hacía que los *corsés* se ajustasen peligrosamente al torso y a las caderas. Cuando el *corpiño* era corto, era común el uso de una *sobrefalda* abierta en el centro y que se recogía a los lados, concentrando su volumen en la parte trasera con un *polisón*.

Los vestidos de cuerpo entero se prestaban a grandes variaciones, las más rotundas sucedían entre los *vestidos de día* y los de *vestidos de baile*, como ya hemos mencionado en otras épocas. Los de día, sin escotes y ligeramente más austeros, y los de baile, con grandes escotes y prominencia de adornos y volantes (fig. 37). La elección correcta del vestido, de su tejido, del escote y, por supuesto, de los complementos que lo acompañaban, “estaba sometida a verdaderos ritos, de los que apartarse era prueba de falta de educación”⁴⁰.



Fig. 36. Diseño de Worth, 1874. Conjunto de cuerpo y falda en seda, encaje de seda y lazos de terciopelo. Sobrefalda con flecos y falda con volantes. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 37. Al fondo, vestido de noche diseñado por Dubois, hacia 1888. Cuerpo y cola de terciopelo y falda de brocado de seda. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

38. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 169.

39. F. Boucher, *op. cit.*, p. 394.

40. *Ibíd.*



Fig. 38. Polisión de algodón con alambres de acero, década de 1870. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 39. Polisión de malla metálica con cinta de algodón, década de 1880. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

A mediados de los ochenta, el *polisón* estaba en su máximo apogeo. Sobresalía por detrás horizontalmente y la estructura, que a principios de los setenta era de una antihigiénica tela de crin de caballo, pasó a fabricarse de hilo de alambre, mucho menos doloroso para la columna. Otro de los inventos de la época fue el *polisón langtry*. Hecho a base de bandas metálicas en torno a un punto central, tenía una cómoda estructura que se plegaba al sentarse y volvía a su ser al levantarse del asiento. Se consideró uno de los grandes avances de la moda por la comodidad que ofrecía a la mujer dentro del atuendo estrecho y excesivamente largo que ésta tenía que soportar (fig. 38, 39).

Durante este periodo, los avances tecnológicos y médicos hicieron que algunos intelectuales iniciaran protestas desde el “Movimiento para un Traje Racional”⁴¹, preocupados por la antihigiénica y malsana moda del *corsé* y el *polisón*. En una sociedad que se aceleraba para alcanzar la modernidad, no se podían mantener por mucho tiempo estos modelos de vestuario que aprisionaban el cuerpo y deformaban su silueta natural. Con el paso de los años, este movimiento consiguió que el rígido corsé pasara de moda al iniciar las mujeres una vida mucho más activa de la que estaban acostumbradas a tener.

El *polisón* terminó por desaparecer a finales de los ochenta, así como las faldas que formaban pliegues en los laterales y que cargaban el peso en la parte trasera tan características de la década. En esta nueva transición de moda surgieron unas faldas ajustadas a las caderas con facilidad, por su *corte al bias*⁴² (fig. 40). Eran faldas largas, acampanadas y con un poco de cola, incluso en los *vestidos de día*. El *vestido de mañana* seguía careciendo de escote, más bien utilizaba los cuellos altos, con plisados y lazos de tul. El encaje era un adorno muy habitual que se empleaba para vestidos enteros de tarde o de baile. Hasta las enaguas se adornaban con encajes, pues era muy frecuente que se ensañaran al recoger las faldas cuando se caminaba por la calle, gesto que seguía siendo extraordinariamente erótico en esa época.

El ocultamiento total del cuerpo femenino por los atuendos de la época explica el que la simple vista fugaz del menor tobillo hiciera estremecerse a los señores. [...] los viajeros esperaban atentamente en las paradas de los tranvías la subida al pescante de una bonita chica a quien poder vislumbrar los tobillos⁴³.

Las mangas, al principio estrechas salvo por un pequeño ensanchamiento en el hombro, llegaron a volúmenes exagerados necesitando incluso de cojines para ahuecarlas⁴⁴.

41. J. Laver, *op. cit.*, p. 200

42. El *corte al bias* es un corte en diagonal respecto al hilo de la tela, que permite que ésta sea más elástica y se ajuste mejor al cuerpo

43. L. Gavarrón, *op. cit.*, pp. 156-157.

44. J. Laver, *op. cit.*, p. 210.



El creciente entusiasmo por el mundo de los deportes y por la admisión de las mujeres en los mismos estudios que los hombres, uno de los grandes avances que posteriormente revolucionaría, gracias a la lucha ejercida por las sufragistas a principios del siglo XX, todo el entorno social y cultural de las mujeres, hizo necesaria la elaboración de una moda más racional que les permitiese una relativa libertad de movimiento. Con la afición por montar en bicicleta aparecieron las prendas bifurcadas y el *bloomer*, que había sido rechazado en la década de los cincuenta, pudo saborear su éxito al emplearse con asiduidad para la práctica de este deporte (fig. 41). El *traje sastrero*⁴⁵, de procedencia inglesa, fue adoptado como indumentaria relativamente cómoda para la ciudad y para la práctica de algunos deportes, y decimos relativamente porque era un traje de *chaqueta, falda y blusa* que las mujeres se empeñaban en llevar con cuellos rígidos y sombreros masculinos, hechos de colores habitualmente oscuros y tejidos pesados que no favorecían en exceso el movimiento. A pesar de todo, resultaban más cómodos que los vestidos habituales (fig. 42).

En cuanto a los complementos, podemos decir que los sombreros y tocados fueron bastante pequeños y se colocaban ladeados. Al aire libre se utilizaban como prendas de cobertura *chales* y *capas*, que eran estas cortas e iban ajustadas a los hombros.

Fig. 40. Izquierda, vestido de calle diseño de Doucet, 1897. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Fig. 41. Derecha, chaqueta y bombachos para montar en bicicleta. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Fig. 42. Centro. Detalle de *El Señor y la Señora I.N. Phelps Stokes* de John Singer Sargent en 1897. Museo de Arte Metropolitano.

45. F. Boucher, *op. cit.*, p. 397.



Fig. 43. Abrigo de terciopelo negro con abertura trasera para dejar espacio al vestido, hacia 1885. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Después de 1885 apareció el término *abrigo*, que era una prenda larga, cerrada por delante y de mangas largas como se llevan en la actualidad⁴⁶ (fig. 43). Muchas mujeres adoptaron el *abrigo chesterfield* y los *abrigos tres cuartos*, en ambos casos de corte masculino⁴⁷. Los zapatos eran de tacón con la punta redondeada e iban atados en su parte delantera. Si en lugar de zapatos eran botas, podían atarse o abotonarse; eran muy lujosas y tapaban los deseados tobillos, lo que daría lugar a un nuevo fetichismo en la época. Las medias oscuras de hilo de Escocia, por el día, y de seda, por la noche, así como los guantes muy largos, complementaban el vestuario junto con abanicos de avestruz y, por supuesto, las joyas.

Entre 1895 y 1900, el *abuecador trasero* o *polisón* desapareció definitivamente, pero el corsé recto con armazón rígido⁴⁸ imponía al busto una línea sinuosa y muy arqueada, además de estrechar la cintura hasta límites insospechados. La falda del vestido se mantenía en la cintura natural y se iba ensanchado con forma de campana según se acercaba al suelo, sobrecargada de volantes, encajes y adornos múltiples que acompañaban a la “cintura de avispa”⁴⁹ creada por el obligado *corsé*. Los cuellos eran muy subidos y mantenían la cabeza erguida⁵⁰. El volumen exagerado de las mangas no duró mucho, y se redujo notablemente hacia finales del siglo XIX. Los sombreros crecieron en sus dimensiones y se adornaron con plumas, abundantes flores y cintas. En cuanto al calzado, con numerosas variaciones, consistía habitualmente en zapato abierto para la noche y cubierto, abotonado o atado con cordones para el día (fig. 44). Afinaron y alargaron sus puntas, además de comenzar las primeras fantasías con cueros de colores.



Fig. 44. Botín de satén bordado a mano, 1885. Museo Internacional del Calzado de Romans.

46. *Ibíd.*, p. 396.

47. J. Laver, *op. cit.*, p. 211.

48. F. Boucher, *op. cit.*, p. 397.

49. *Ibíd.*

50. *Ibíd.*, p. 396



III.4. ETAPA INDUSTRIAL Y CONSUMISTA DEL VESTIDO	133
III.4.1. El siglo XX	141
III.4.1.1. De 1900 a 1939	141
III.4.1.2. La era del individualismo	147



III.4. Etapa industrial y consumista del vestido

La moda como sistema resulta inseparable del individualismo, dicho de otro modo, de la relativa libertad de las personas para rechazar o aceptar las últimas novedades, del principio que permite adherirse o no a los cánones del momento¹.

La etapa industrial y consumista del vestido abarca desde el comienzo del siglo XX hasta nuestros días. Trataremos la evolución de la vestimenta hasta los años sesenta-setenta, pues a partir de ese periodo todos somos conscientes de cuáles han sido las innovaciones continuas y vertiginosas que ha experimentado el traje. Los cambios en la moda que se producen de año en año nos obligan a la renovación continua de la ropa o a la adquisición de prendas hipotéticamente atemporales, con la esperanza de que tengan una mayor durabilidad en nuestros armarios y que a la vez nos permitan ser aceptados en unos determinados grupos sociales.

El comienzo de siglo coincide con el origen del traje moderno femenino y con un desarrollo industrial imparable del mercado de la moda. Esto se vio favorecido por la incorporación masiva de la mujer en el entorno social y laboral de los países

Abrigo de estilo oriental de Paul Poiret, hacia 1923.

1. G. Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 46.

desarrollados, que propiciaron un nuevo concepto de belleza femenina acorde a los ideales de igualdad social que se intentaban imponer en ese momento.

La Primera Guerra Mundial, los movimientos feministas que consiguieron el voto para la mujer a lo largo del siglo XX y su incorporación al mundo laboral, el auge de los deportes, los nuevos conceptos de higiene, así como la aparición de las vanguardias en el arte, prepararon el camino para un cambio total y radical en la vestimenta femenina.

El gran desarrollo que alcanzó la industria textil y de la confección hizo necesario abrir el comercio a nuevos mercados de consumidores, ya que la alta costura limitaba mucho el consumo y serían las clases medias y bajas las que se convertirían en potenciales consumidoras de ropa hecha de serie no muy compleja de elaborar.

En cuanto al carácter social, la vestimenta, con su democratización comercial que abarcaba todas las escalas de la sociedad, supuestamente perdió el significado de distinción y poder, pues, como veremos en la segunda parte de esta tesis, las escalas sociales más adineradas consiguen distinguirse del resto con signos que sólo son identificables entre ellos. La estética del vestir se evidenció con más fuerza, ya que una gran parte de la sociedad podía seguir los cánones que se iban marcando. Hay que tener en cuenta que los medios de difusión y comunicación, como la prensa de la moda y posteriormente el cine y la televisión, universalizaban, y lo siguen haciendo en la actualidad, cada novedad lanzada por un diseñador o por un grupo empresarial. A todo esto se le unía, conforme avanzaba el siglo XX, la conversión de la moda como negocio lucrativo que respondía a los intereses de un sector a cuyo servicio están los diseñadores, la prensa de moda y, por supuesto, el consumidor de ropa. El creador era y es un intermediario entre el comprador y la industria textil, que intenta moldear y variar los conceptos estéticos y cuenta para conseguirlo con toda una maquinaria publicitaria que se crea e impulsa progresivamente conforme avanzaba el siglo hasta límites insospechados.

La industria de la moda se mantiene en constante renovación presionada por el avance y perfeccionamiento de la maquinaria desarrollada para ese fin. Descubrimientos como el de las fibras de origen sintético hacen que las posibilidades tanto en el ámbito creativo como en el económico aumenten considerablemente a lo largo del siglo.

El traje de la mujer se liberó de las formas que lo caracterizaron durante las etapas aristocrática y burguesa. La necesidad de ampliar el mercado debido a la estabilidad del traje masculino y a su poca variabilidad, lo que lleva al hombre a no ser un consumidor sistemático, hacen que los ciclos de cambio del traje femenino se reduzcan notablemente, y esto obliga a una simplificación de la vestimenta femenina para aumentar y garantizar una producción constante.

El periodo comprendido entre principios de siglo y el estallido de la Primera Guerra Mundial se conoce como la *belle époque*. En toda Europa se mantenía un ambiente muy similar, las clases adineradas daban muestras de su poder con gran profusión de extravagancias y ostentación. Todos los actos sociales se exageraban, lo que llevó a una riqueza excesiva en la organización de bailes, cenas y fiestas en las casas de campo. No solo era el gasto que cada una de estas fiestas suponía sino que se repetían con gran asiduidad dentro de la sociedad adinerada.

Se gastaba más dinero en ropa, se consumía más comida, se montaba más a caballo, se cometían más infidelidades, se mataban más pájaros, se encargaban más yates y se trasnochaba más de lo que nunca se había hecho antes².

Al igual que en las épocas del Consulado y del Imperio, parece que en Europa el clima pudo ser más benévolo durante *la belle époque*, ya que una gran mayoría de los vestidos de este momento parecen haberse confeccionado para fiestas al aire libre. En invierno, la gran mayoría de la sociedad elegante solía ir en tropel a Montecarlo o a centros de reunión repartidos a lo largo del Mediterráneo. Este periodo se ha definido como “los últimos grandes tiempos de las clases altas”³ (*fig. 1, fig. 2*).



Fig. 1 y fig. 2. Fotografías tomadas en Longchamp y Auteuil durante fiestacampestres en 1911. Colección Martin Kamer.

2. *Ibíd.*, p. 215.

3. *Ibíd.*, p. 222.



Fig. 3. Capa de noche de Paul poiret (tejido de Raoul Dufy), de 1925. Lamé color naranja estampado. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Tanto la figura del diseñador Paul Poiret⁴ como la de la famosa compañía Ballets Rusos⁵ fueron dos puntos de inflexión que dieron motivos suficientes para una modificación en el vestido a partir de 1910. El orientalismo servía de inspiración a Poiret y la representación de *Sherezade*⁶ por los Ballets Rusos, cuyos trajes fueron diseñados por Léon Bakst⁷ con colores llamativos y chillo-nes, fueron adoptados por una sociedad entusiasta que no dudó en abandonar los colores pastel de los años anteriores (fig. 3).

En el periodo anterior a 1914, la moda se desarrolló como un conjunto de creaciones particulares que eran la síntesis del gusto de un costurero y el de sus clientes, una búsqueda de detalles y hermosura del tejido con una línea poco cambiante, en la que la novedad residía en el adorno. Sin embargo, es necesario hacer observar la importancia de la Primera Guerra Mundial como artífice del cambio fundamental en la indumentaria femenina de este siglo, ya que es de donde procede el traje actual.

El periodo de guerra entre 1914 y 1918 dejó a las mujeres dueñas de la moda durante cuatro años, las liberó de la dependencia de los diseñadores, que no volvieron a abrir sus casas de moda a partir de 1917. Se podría decir que se liberaron de su sometimiento a la costura cuando se impusieron nuevas necesidades y tuvieron que buscar la comodidad apropiada para cada

4. Paul Poiret fue un diseñador de moda francés que había crecido en el París de la belle époque, que fue testigo de cómo los fastuosos modelos de Worth dejaban de corresponderse con la nueva mujer. Sensible a este cambio, Poiret abrió su casa de costura a finales de 1904, elaboró su propio estilo y propuso trajes llenos de novedades. Se inspiró en la moda del Directorio y en el traje tradicional de Oriente, del cual imitó los motivos decorativos y los vivos colores. Los nuevos modelos se llevaban sin corsé para dejar adivinar la línea natural del cuerpo bajo el traje. Tras algunas dilaciones, la mayoría de las mujeres aceptó el cambio. En unos tres años, la mujer pasó de soportar unos tres kilos de peso en su indumentaria a tener que llevar sólo unos 900 gramos, y todo ello gracias a los trajes de Poiret. Este cambio no supone que todas las mujeres renunciaran al corsé, pero la que lo usaba se cuidaba en disimularlo. No es que Poiret quisiera la emancipación de la mujer, sólo buscaba una mujer más seductora y novedosa. A partir de 1920, Poiret se convirtió en un profeta y en 1925 cerró su casa de costura, aunque siguió siendo responsable de una etapa posterior del traje femenino en la que se dejaban atrás las modas recargadas de todos los siglos anteriores acompañados de corsés con ballenas. Poiret fue también un gran animador y mecenas lleno de buen gusto. Sus diseños de una alta calidad escapan al carácter efímero de la moda, e impregnados de genio, se han convertido en creaciones atemporales.
5. Los Ballets Rusos fueron una célebre compañía de ballet creada en 1907 por el empresario ruso Serguéi Diáguilev, con los mejores integrantes del Ballet Imperial del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, y dirigidos por el gran coreógrafo Marius Petipa. Desde 1909, la compañía comenzó sus giras internacionales y en 1911 se independizó de los Ballets Imperiales. Se convirtió en una compañía independiente, residente primero en el Teatro Mogador de París, y luego, en Montecarlo, París y Londres. Causó sensación en Europa Occidental gracias a la gran vitalidad de la escuela rusa comparada con el ballet que se hacía en Francia en aquella época. De hecho, se convirtió en la compañía más influyente del siglo XX.
6. L. Gavarrón, 1997, *op. cit.*, p. 180. Laver, 2006 *op. cit.*, p. 126.
7. Léon Bakst, pintor ruso. Llamado originalmente Lev Samoylovich Rosenberg, nació en San Petersburgo, donde comenzó sus estudios de arte, que continuaría en París. Fundó con su amigo Serguéi Diáguilev una revista sobre el arte de vanguardia llamada *Mir Iskusstva* [El mundo del arte]. En 1908, Bakst se instaló en París como refugiado político. Allí creó la escenografía para los Ballets Rusos de Diáguilev, creaciones exóticas de decorados y de brillante colorido inspiradas en el arte persa y en el arte griego, que causaron sensación. Entre ellas destacaron *Sherezade* (1910), *El espectro de la rosa* (1911), *Dafnis y Cloe* (1912) y *La siesta de un fauno* (1912). También creó la escenografía para la ópera *Boris Godunov*, de Mussorgski.

actividad que tenían que realizar. Las restricciones económicas, la disminución de la producción, etc., y la extinción de la vida social intervinieron para alejar toda preocupación por la elegancia personal.

Desde el final de la Primera Guerra Mundial (1918) podemos decir que se produjo una transformación progresiva del traje. Esta transformación estuvo originalmente ligada a las diversas consecuencias emanadas de dicha guerra, para continuar y acentuarse en función de los distintos modos de vida, estado del espíritu y descenso de la producción⁸.

La mujer libre que comenzó a despuntar tras la Primera Guerra Mundial, preparada para el trabajo, que practicaba deporte y salía a bailar, quería una moda práctica. Se despreocupó de la cintura y el pecho y suprimió el *corsé*, se cortó el pelo y adoptó el *pijama de noche* (fig. 4). Una mujer que dejó de ser objeto de lujo para el hombre y se convirtió en su compañera.

Durante la guerra, así como una vez finalizada ésta, la mayoría de las casas de moda habían cerrado sus puertas por falta de recursos y clientela. Tras ese duro periodo, algunas volvieron a abrir y surgieron otras nuevas con nombres de mujeres a la cabeza, gran novedad ésta, ya que, con anterioridad, todas las casas de moda estaban regentadas por hombres. Entre estas mujeres diseñadoras, las que más destacaron fueron Jeanne Lanvin y Gabrielle Chanel (fig. 5), que consiguieron estar de moda durante veinte años. Más adelante, también Schiaparelli, que sería la primera mujer en crear modelos de una concepción bastante extraña y extravagante inspirados en las excentricidades del surrealismo.

La crisis de Wall Street en 1929 supuso un duro golpe para la clientela americana de la costura francesa y de las exportaciones parisienses.

A partir de los años treinta surgieron distintas inspiraciones para el mundo de la moda como el exotismo de Asia, o las influencias procedentes del cine con musas como Mae West o Marlene Dietrich, para las que los modistos diseñaban en exclusiva⁹.

A pesar de la caída de París en 1940, la moda consiguió sobrevivir desafiando la falta de tejidos, mano de obra y restricciones relativas al traje. Aunque no dejó de demostrar el estado de ánimo y la situación política y económica del momento. La



Fig. 4. Pijama confeccionado con un tejido diseñado por Dagobert Peche en 1920. Fotografía de D'Orla-Brenda. Bild-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek.



Fig. 5. Gabrielle Chanel vestida con un conjunto de *traje chaqueta* de punto de lana diseñado por ella, 1928.

8. F. Boucher, *op. cit.*, p. 411.

9. *Ibíd.*, p. 413.

Segunda Guerra Mundial impuso a la alta costura parisiense unas duras condiciones. Durante muchos años, todas sus relaciones con el extranjero estuvieron interrumpidas. Después de la liberación, el nuevo periodo de la posguerra sufrió la regeneración gradual de los oficios relacionados con la indumentaria y la revivificación del sentido de la elegancia. Las relaciones internacionales se restablecieron y las revistas especializadas reaparecieron. Los diseñadores de este periodo tuvieron que buscar la armonía entre lo práctico y lo elegante para el día, y reservar la tradición y el lujo para el vestido de tarde.

En 1945, una exposición llamada *El teatro de la moda* en el Museo de Artes Decorativas¹⁰, financiada por los grandes modistos de París, demostraba los deseos de esta ciudad por recuperar su hegemonía en el diseño de moda. En pocos años, Francia recuperó su prestigio.

Las restricciones en Estados Unidos fueron menores durante la guerra, lo que dio paso a que el sector de la moda se desarrollara libremente. Este aspecto importante haría que más adelante, hacia los años setenta, los diseñadores americanos tuviesen gran repercusión sobre la moda europea.

Durante los años cincuenta y sesenta, se fraguó poco a poco el gran competidor de la alta costura. Las mujeres más jóvenes y las adolescentes no se veían identificadas con las creaciones de alta costura, por su sofisticación y por los precios que éstas tenían. Así nacería la industria del *prêt-à-porter*¹¹, que se haría cada vez más sólida y fuerte. De hecho, en Estados Unidos, la técnica de producción en serie ya estaba muy desarrollada, se producían prendas sueltas, independientes, para combinar según los gustos, en contraposición con los vestidos perfectamente conjuntados y con todos los complementos que ofrecía la alta costura. Cuando este tipo de mercado se extendió por Europa, consiguió muchas adeptas. En la actualidad, es el tipo de ropa que se consume en todo el mundo.

Desde estas décadas hasta nuestros días, la evolución de los cortes y de las líneas del vestido han tenido tantas variantes como años han transcurrido.

III.4.1. El siglo XX

10. J. Laver, *op. cit.*, p. 257.

11. *Prêt-à-porter*. Término francés que significa 'listo para llevar'



Fig. 7. Corsés irrompibles de hueso de ballena, hacia 1900. Cartel de 93x129 cm. Biblioteca Forney.

III.4.1.1. De 1900 a 1939

Debido a los grandes cambios políticos y económicos que se produjeron durante la primera mitad del siglo XX, la silueta femenina cambió de manera imperceptible en la primera década. La cintura se marcaba cada vez menos y retornaron muy tímidamente las modas del Directorio y del Imperio.

Durante este primer periodo, se adoptó el *traje sastre* de forma universal para las salidas diurnas a la ciudad. Una *blusa*, una *chaqueta* y una *falda larga* (fig. 6). En este tipo de vestimenta, los *corpiños* eran de cuellos muy subidos y de mangas muy anchas, primero, en la parte inferior, y después, desde el hombro hasta la muñeca. El nuevo *corsé* de la época mantenía una línea vertical en su parte delantera, y arqueaba de forma exagerada la espalda (fig. 7). Esta indumentaria de aspecto sobrio se recargaba de adornos en los *vestidos de baile* o *de noche*¹².

Los *vestidos de noche* o *de baile* no seguían exactamente las líneas generales de la moda, pero su silueta también se veía suavizada, se volvía más fina y con escotes extremadamente generosos, además de llevar una cola que completaba el atuendo. Los recargados adornos consistían en bordados, encajes y chalecos con ornamentaciones inspiradas en un estilo bizantino, flores superpuestas de terciopelo, pasamanería, etc., en definitiva, adornos



Fig. 6. Conjunto de calle diseñado por Buñoz, hacia 1910. Chaqueta, cuerpo y falda drapeada en raso de seda. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

12. F. Boucher, *op. cit.*, p. 400.



Fig. 7. Centro. Vestido de noche diseñado por Jacques Doucet, hacia 1903. Encaje de seda negro con bordados y terciopelo, las mangas de chifón de seda con inserciones de encaje y el cinturón de seda. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 8. Izquierda. Abrigo diseñado por Worth, hacia 1910. Terciopelo en rojo oscuro con cuello kimono, con adorno estilo kumihimo. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 9. Derecha. Vestido de noche diseñado por Paul Poiret, 1910-11. Tejido de raso de seda con sobretodo de tul de seda, bordado con cuentas de colores e hilo de oro, con pechera de tul bordado. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

que variaban al albedrío de unas modas que se transformaban cada vez con mayor rapidez¹³ (fig. 7).

Los *abrigos* podían ser cortos o largos (fig. 8), y lo más frecuente era que se confeccionasen en tela, aunque las pieles ganaban terreno progresivamente al trabajarse cada vez con mayor precisión y ganar en ligereza. Asimismo, pieles de segundo orden como el topo, la nutria o el castor se pusieron al alcance de economías más modestas que se habían visto privadas de la marta y la chinchilla¹⁴.

A partir de 1910, diseñadores como Poiret hicieron desaparecer la línea abovedada de la espalda para adoptar las líneas inspiradas en el Directorio, el Imperio y en los cortes del vestido oriental (fig. 9). Estos modelos, que tenían la comodidad de prescindir del *corsé*, en algunas ocasiones cerraban la parte inferior del vestido en una banda recta que muchas veces impedía la libertad al caminar y obligaba a dar pasos muy cortos. A este tipo de vestido se le llamaba *vestido trabado* (fig. 9), e iba acompañado de inmensos sombreros de alas muy anchas y planas adornadas por enormes plumas de avestruz (fig. 8). Esta clase de conjunto, aunque incómodo para la vida cotidiana, resultaba muy elegante por su corte hábil y un juego de colores muy estudiado y armónico¹⁵.

13. *Ibíd.*

14. *Ibíd.*

La estética recobraba más importancia que la comodidad y la mujer volvía a pagar el precio de la tortura por encontrarse dentro de los cánones de belleza de la época.

Sin embargo, “la elegancia cede el paso a lo práctico y tratará a continuación de asentarse sobre todo en el refinamiento de los detalles de la indumentaria”¹⁶.

La lencería, que había evolucionado muy lentamente durante el siglo XIX, experimentó grandes cambios a principios del siglo XX. El vestido trabado obligó a las mujeres a prescindir de las enaguas y los ahuecadores, y los sustituyó por *combinaciones* de lencería¹⁷ (fig. 10). Algunas veces las medias hacían juego con el vestido, y otras veces, con los zapatos (fig. 11). Se pusieron de moda las medias caladas y las que llevaban incrustaciones de encaje. Las medias de seda seguían siendo un artículo de lujo y, salvo por las noches, lo más frecuente era el hilo de Escocia.

En los años anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial (1914), la forma del vestido femenino, gracias a diversos cambios, llegó a un estado en el que “la renuncia al volumen y la libertad en el andar, así como la flexibilidad en los tejidos y la audacia de los coloridos [...] significaba plenamente feminidad”¹⁸. En esos momentos de adaptación, la mujer no era capaz de imaginar lo que le esperaba, y sólo deseaba la libertad de sus ocupaciones y la búsqueda del agrado.

Durante el periodo de la Primera Guerra Mundial hubo un efecto amortiguador en la moda, pero no por ello de menos evolución, aunque ésta estuviera muy controlada debido a las restricciones y racionamientos que también sufría la ropa. Se abandonaron los atuendos complicados, cargados de adornos, lo que significó una simplificación del estilo. La *falda* de ciudad se acortó y los zapatos se volvieron más bajos. Sólo el *traje de noche* conservó su largura y su tradición de elegancia. Surgieron los *uniformes femeninos* para algunas ocupaciones regulares. Este periodo hizo ver a muchas mujeres que los vestidos extravagantes estaban fuera de lugar, y el *traje sastre* se convirtió en el más popular por su sencillez y comodidad.

Después de la guerra, y quizá debido a esos años de depresión, llegaron los “felices años veinte” y surgieron modelos de trajes especialmente estudiados para cada ocasión, como jugar al tenis, al golf, ir a la playa o montar en automóvil. Todo esto nació por una necesidad de comodidad y de libertad de movimientos que en algunas ocasiones olvidaba la elegancia. Pero muy pronto las grandes



Fig. 10. Ropa interior de 1906. Corsé y combinación de tela de algodón, cinta de encaje y satén. Museo Galliera.



Fig. 11. Zapatos de satén negro con aplicaciones de bandas de satén rojo, hacia 1912. Museo Internacional del Calzado de Romans.

15. *Ibid.*, pp. 400-401.

16. *Ibid.*, p. 406.

17. Prenda de vestir que usan las mujeres por encima de la ropa interior y debajo del vestido.

18. F. Boucher, *op. cit.*, p. 401.

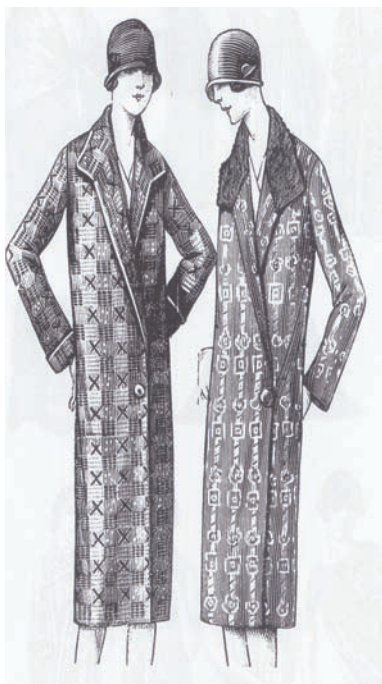


Fig. 12. Arriba izquierda. Mujeres de la época con el pelo corto y los sombreros hundidos con pocos adornos. Abrigos rectos, corte de la década de 1920. Dibujo anónimo.



Fig. 14. Arriba centro. Conjunto de calle diseñado por Gabrielle Chanel, hacia 1927. Conjunto de abrigo, blusa y falda. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

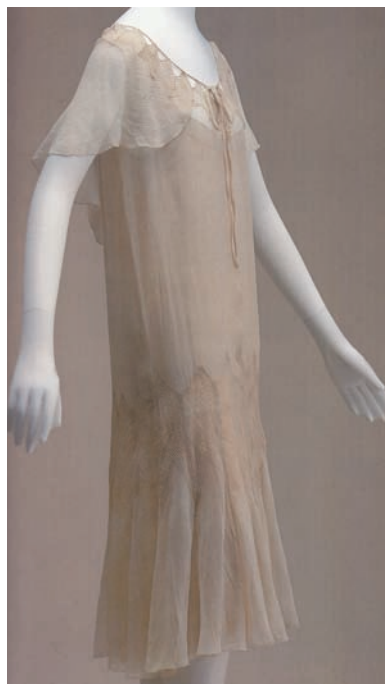


Fig. 15. Arriba derecha. Vestido de calle diseñado por Gabrielle Chanel hacia 1926. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 16. Centro derecha. Vestido de noche diseñado por Liberty and Co., 1921. Seda de lamé de plata y color lavanda con motivo paisajístico.



Fig. 17 y 18. Centro. Combinación de la década de 1920 en crepé de China azul con inserciones de encaje. Centro abajo. Sujetador de la década de 1920. Seda rosa con encaje y adorno floral. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



casas de moda que habían resurgido tras la guerra realizaron verdaderas creaciones para estas actividades con la misma gracia y fantasía que cualquier modelo de calle.

En 1925, las faldas se habían acortado más que nunca, lo que supuso la gran revolución de la época, un auténtico escándalo¹⁹, y la cintura permanecía por debajo de su línea habitual y muy poco acentuada, el pecho desaparecía bajo los “corsés alisadores”. Según Boucher²⁰, “el traje se caracterizó por una especie de túnica abierta en el cuello y los brazos, y que se detenía un poco por encima de las rodillas”, el cabello liso y corto y el sombrero hundido hasta los ojos (fig. 12), los zapatos muy escotados (fig. 13). Había nacido la “mujer hombruna”, para quien la diseñadora Chanel, entre otras, creó los modelos más típicos de esta silueta (fig. 14). Estos diseños adoptaban para la mujer el *abrigo recto*, unas *blusas* estilo camisas y, en algunas ocasiones, la *corbata* masculina. Esto hizo que el encaje perdiera su antiguo rango de ligereza y nobleza, los bordados se simplificaron (fig. 15), los adornos de los sombreros se redujeron y las flores y plumas desaparecieron. El nuevo ideal erótico fue el “andrógino”²¹ y las curvas, que eran el atributo femenino más admirado, se ocultaron totalmente. “No se podía distinguir en nada a una jovencita de un adolescente, excepto por los labios pintados y las cejas perfiladas”²².

Por lo que respecta a los *vestidos de noche*, Boucher²³ dice que eran “cortos y sin cierre, cubiertos de perlas o de lentejuelas, se ponen por arriba, introduciendo la cabeza y los brazos en ellos y carecen de forma y de escote”, pero esta apreciación no es del todo cierta, ya que los diseñadores agudizaron su ingenio para que las telas y los cortes desiguales dieran una elegancia exquisita a los vestidos de este periodo (fig. 16).

En cuanto a la lencería, fue producto de una gran renovación (fig. 17 y 18); con la desaparición del *corsé* cayeron en el olvido muchas de las prendas que iban íntimamente ligadas a él, como el *clubrecorsé* o la *camisa interior*. El *pantalón íntimo*, al quedarse también sin *corsé* que cubrir, perdió ribetes y encajes, y se redujo a la mínima expresión, dando indicios de lo que sería la posterior *braguita*, y las *enaguas* pasaron al baúl de los recuerdos, ya que la estrechez de la falda no permitía usar esta prenda²⁴. Por otro lado, la seda se impuso a otros tejidos para acompañar el traje de noche. Las *medias de seda* eran las preferidas, y la gran innovación fue la *cremallera* para cerrar los vestidos.



Fig. 13. Zapato de tela braceda de pata y lamé con correa en forma de T y botón diseñado por André Perugia, década de 1920 a 1930. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

19. J. Laver, *op. cit.*, p. 232. Se denunció desde los púlpitos de Europa y América, y el arzobispo de Nápoles incluso llegó a decir que el reciente terremoto de Amalfi se debía a la ira de Dios contra una falda que no llegaba más allá de la rodilla.

20. F. Boucher, *op. cit.*, p. 412.

21. J. Laver, *op. cit.*, p. 234.

22. Laver, *op. cit.*, p. 235.

23. Boucher, *op. cit.*, p. 412.

24. L. Gavarrón, *op. cit.*, p. 212.



Fig. 19. Vestido de noche diseñado por Edward Molyneux en 1935. Vestido de una sola pieza de terciopelo verde con el corte al bias. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 20. Modelo con vestido de Vionnet, 1936. Fotografía de Horst P. Horst.

25. J. Laver, *op. cit.*, p. 143.

26. *Ibíd.*, p. 244.

Durante estos años, algunas artistas en boga como Josefina Baker, Greta Garbo o las Dolly Sisters comenzaron a imponer sus gustos en algunos detalles de la indumentaria, hasta tal punto que las mujeres copiaban sus cortes de pelo y su forma de maquillarse.

La moda remite al cambio, y hacia finales de los años veinte era evidente que se estaba forjando un nuevo estilo. Las faldas empezaron a alargarse y su forma permaneció más o menos recta, la cintura volvió a su lugar natural. Reaparecieron las mangas largas, y los hombros anchos con las caderas estrechas, parecía ser la nueva línea de la mujer. El cabello se volvió a dejar crecer.

Durante los años treinta, el foco de atención pasó de las piernas a la espalda con escotes que llegaban hasta la cintura²⁵ (fig. 19). Incluso los vestidos de día podían llevar aberturas en la parte superior de la espalda. Las faldas se ajustaron mucho en la zona de las caderas para comenzar a revelar por primera vez en la historia la forma de las nalgas.

Una creación que dejó clara evidencia de las rotundas variaciones hacia la libertad que estaban produciéndose en esta primera mitad del siglo XX fue la evolución del traje de baño. En los años veinte, habían sido tremendamente pudorosos, pero a principios de los treinta se transformaron de forma considerable gracias a los pretendidos beneficios de los *baños de sol*, que suponían una fuente de salud. Naturalmente, cuanto más grande fuese la zona expuesta, mejor. Por ello, la inmensa falda que los bañadores tenían a principios de siglo se redujo hasta prácticamente desaparecer, la línea de la axila se agrandó y el escote se hizo mucho más pronunciado²⁶.

Durante este periodo ya se produjo un significativo abaratamiento de la ropa debido no sólo a la caída de la bolsa en 1929, sino a la utilización de tejidos sintéticos para la producción industrial.

A medida que se intuía el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, la silueta femenina también daba muestras de alteraciones confusas y la línea femenina cambiaba constantemente sin llegar a definirse, lo único claro de la época era que la cintura volvía a ser tremendamente estrecha (fig. 20) y los *corsés* habían reaparecido, aunque más ligeros y benévolo, la tortura parecía querer regresar.

III.4.1.2. La era del individualismo

La Segunda Guerra Mundial llegó y, con ella, otro periodo de restricciones que por supuesto afectaba, como hemos visto en la introducción, a los tejidos. Las pocas prendas de uso “no utilitario”²⁷ que se producían estaban bajo la presión de los racionamientos. Pero este hecho no se precipitó en una esterilidad creativa, sino todo lo contrario, los estilos cambiaron regularmente, aunque estos cambios nunca fueron muy radicales.

Se prestó gran atención al detalle, como el color de los ribetes, los bolsillos falsos o la colocación de los rellenos en las prendas (*fig. 21*). La línea era de corte masculino, con los hombros muy cuadrados. Estas formas recordaban ligeramente las hechuras de los uniformes. Las faldas se mantuvieron cortas como antes del conflicto, con unos pliegues estrechos que hacían referencia a la falta de tejido. También se usaban mucho los pantalones, que solían ser holgados, como los masculinos, y resultaban muy prácticos. En definitiva, el traje de chaqueta, por comodidad, practicidad, y necesitar menos cupones de racionamiento, eran el más usado cuando la escasez fue en aumento. Los toques alegres del vestuario los ponían las mujeres a base de maquillaje, joyas sencillas y peinados muy cuidados. Los zapatos eran muy pesados (*fig. 22*) y la escasez de medias obligaba a broncear esta parte del cuerpo de forma artificial e incluso a dibujar una costura en la parte trasera de las piernas.



Fig. 21. Conjunto de calle diseñado por Jeanne Lanvin, 1940-44. La originalidad de los detalles demuestran que durante el conflicto bélico la creatividad de las casa de moda siguió manteniéndose. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 22. Zapato de la guerra, 1942. Tiras de tela y piel con tacón cuadrado y suela de madera. Museo Internacional del Calzado de Romans.

27. *Ibíd.*, p. 254



Fig. 23. Arriba izquierda. Modelo *Bar* de Christian Dior, 1947. Museo del traje.



Fig. 25. Arriba centro. *Vestido de calle* diseñado por Cristóbal Balenciaga, 1948. A juego sombrero con amplio volumen. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 26. Arriba derecha. *Abrigo* diseñado por Cristóbal Balenciaga, 1949. De terciopelo violeta. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 27. Abajo centro. *Vestido de fiesta* diseñado por Cristóbal Balenciaga, 1955. Tafetán de seda. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 28. Abajo derecha. *Vestido de calle* diseñado por Clarie McCardell, 1940. Durante el conflicto EEUU se quedó sin los modelos parisinos, por lo que tuvo que encontrar su propio estilo. Tejido de algodón, estampado en rayas multicolores. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Tras los momentos duros del conflicto, la moda intentó retomar momentos de lujo, como expresión de la nostalgia sentida por periodos más seguros. Poco antes de concluir la guerra, las faldas ya habían empezado a ensancharse. Las mujeres anhelaban prendas más femeninas y alegres. El *New Look* que Cristian Dior (fig. 23) creó en 1947 acentuó estas tendencias basándose en el estilo de la década de 1860: las cinturas encorsetadas, las enormes faldas forradas, los talles modelados, los poco prácticos zapatos de aguja (fig. 24) y los sombreros con volúmenes exageradísimos (fig. 25). Las mujeres no tardaron en acoger esta moda, aun considerándola inmoral a causa de las restricciones que continuaban en 1947. Estuvieron dispuestas a volver a ponerse los incómodos e insanos *corsés*.

El *New Look* se mantuvo durante diez años; en 1957, Dior inició una incesante actividad en la creación de nuevas líneas de ropa que se sucederían durante cada nueva temporada de cada año (fig. 26, 27, 28).

En los años cincuenta, la cualidad que todas las mujeres querían poseer era la sofisticación. La belleza comenzó a ser objeto de anhelo y las mujeres daban la impresión de haber tardado mucho tiempo en su arreglo personal. Las cejas se arqueaban, los labios eran firmemente marcados por una línea y los tonos de las sombras de ojos las volvían más seductoras. El lujo se volvió imprescindible con piezas como las pieles, las cachemiras y una joyería tremendamente elaborada.

Fuera del ámbito de la moda de París, las mujeres más jóvenes, las chicas, pedían una moda propia en lugar de las versiones de la ropa de sus madres. De esta forma surgieron diseños con su origen en las modas deportivas, como los *pantalones de pitillo* y las *zapatillas planas* (fig. 29) o los vaqueros. Una moda popular surgida en esta época fue la del “estudiante de arte”²⁸, que era antítesis del estilo imperante.

Durante los años sesenta, con el fortalecimiento de la industria del *prêt-à-porter*, la moda se centró por primera vez en los adolescentes. Los estilos cambiaban tan rápidamente que las fábricas apenas conseguían cubrir la demanda existente. Las faldas se acortaron más que nunca, por encima del muslo, el pelo se llevaba largo y suelto. En los sesenta, el cuerpo se convirtió en un objeto más de diseño en el que se podía plasmar cualquier sentimiento o concepto. Las líneas de corte eran rectas, muy geométricas, con diseños que dejaban gran parte del cuerpo des-



Fig. 24. Zapato diseñado por Roger Vivier para Christian Dior, 1950-60. Arriba, tejido de seda y algodón estampado. Abajo, seda con falsa pedrería y bordado de plata. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 29. Zapato plano de salón, 1955. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

28. *Ibid.*, p. 262



Fig. 30. Arriba izquierda. Top diseñado por Paco Rabanne, 1969. Discos de plástico de color rosa y blanco unidos por aros de acero inoxidable. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 31. Arriba derecha. Vestido diseñado por Yves Saint Laurent, 1967. Sarga de seda de colores y canesú bordado con cuentas de madera y cristal. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

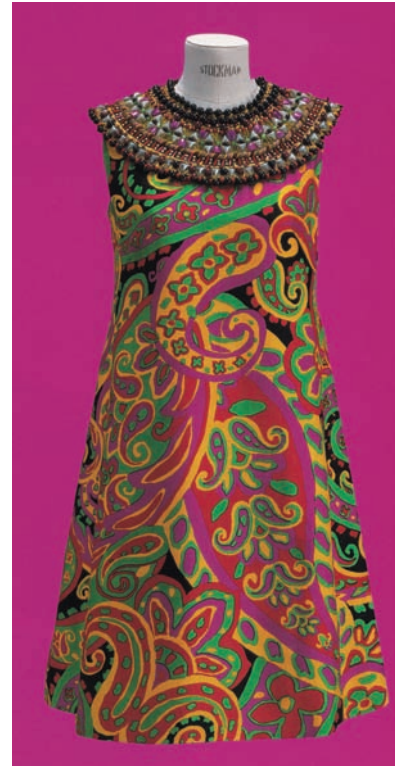


Fig. 32. Arriba centro. Vestido diseñado por André Courrèges, 1967. Raso de algodón con recubrimiento de organdí de seda con bordado floral. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 33. Abajo derecha. Vestido de Paco Rabanne, 1967. Minivestido hecho con placas de aluminio y alambre de latón. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 34. Abajo centro. Suéter diseñado por Pierre Cardin, 1970. Suéter azul marino con correas de vinilo. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

cubierto, con escotes muy bajos o *tops*²⁹ transparentes (fig. 30). La ropa interior, que se había empequeñecido progresivamente, llegó en estos momentos a su mínima expresión, y el uso de los *leotardos* se hizo tan corriente como el de la *minifalda*. La practicidad de esta prenda ha hecho que se siga usando en la actualidad.

La mayoría de los diseñadores del momento, como Saint-Laurent (fig. 31), Courrèges (fig. 32), Paco Rabanne (fig. 33), Mary Quant —considerada creadora de la *minifalda* junto con Courrèges— y Pierre Cardín (fig. 34) entre otros muchos, estaban haciendo ropa de diseños modernos junto con los cortes más tradicionales; nadie quería perder el comercio de la gente más joven, que no paraba de crecer, ya que buscaban prendas que se ajustasen más a sus necesidades laborales y sociales que las de sus madres.

Todos estos diseñadores tenían creaciones con un estilo muy personal y marcado, en el que había cabida para los ultrapsicodélicos y geométricos, hasta los retro de los cuarenta, los románticos, los de estilo oriental, el Art Decó de los sesenta, etc. Los tejidos eran igualmente variados e iban desde las fibras más naturales a las artificiales por su facilidad a la hora de cuidarlas, pues resultaban fáciles de limpiar, de planchar y eran muy baratas. También se usaban materiales como el papel, los discos de plástico y de metal, los plásticos transparentes, la piel de oveja y el charol, entre otros.

En estos momentos, el concepto de gran almacén era el mismo que en la actualidad. Eran superficies relativamente grandes con distintos departamentos en los que se podía encontrar la ropa, los complementos, el maquillaje y la joyería adecuados a cada modelo.

El estilo de los años setenta, que vino a reemplazar los psicodélicos años sesenta, recreaba idílicas tardes de verano, con suaves algodones con dibujos florales, estampados campestres (fig. 35), las *enaguas* de encaje, los sombreros de paja y los peinados “prerrafaelistas”³⁰. En Estados Unidos, el *power-flower-hippy*³¹ se puso de moda entre los más jóvenes con sus *vaqueros* bordados con flores y acampanados (fig. 36), las faldas hasta los pies y los cabellos largos.

Por otro lado, la parte más clásica de la moda marcaba unas faldas sencillas que marcaban la silueta, con *chalecos*, *chaquetas*, *jerseys* haciendo juego, *pantalones de campana* con sencillas *blusas* y *cha-*



Fig. 35. Izquierda, vestido de Thea Porter, 1970. Derecha, vestido de Barbara Hulanicki, 1970. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 36. Túnica y pantalón de Stephen Burrows, 1970. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

29. Prenda de vestir femenina, generalmente ajustada, que cubre el pecho y llega como mucho hasta la cintura.

30. J. Laver, *op. cit.*, p. 271.

31. *Ibíd.*



Fig. 37. Izquierda. Conjuntos de calle de Sonia Rykiel, 1974. Suéter y blusa con pantalón de campana. Instituto de la Indumentaria de Kioto.



Fig. 38. Derecha. Vestido de fiesta diseñado por Manuel Pertegaz, 1971. Museo del traje.

quetas (fig. 37). En cuanto a los *vestidos de noche*, eran más envolventes, elaborados con unos tejidos más suaves y sinuosos (fig. 38). El punto se puso muy de moda, y las nalgas comenzaron a ser la parte erótica del cuerpo que había que enfatizar. Toda la ropa se ajustó a esta parte de la anatomía femenina y, si el tejido no era propicio para ello, se cortaba de tal modo que al final insinuaba esta parte del cuerpo. Durante este periodo se puso de relieve la importancia de una buena forma física del cuerpo para que las prendas ajustadas no decepcionasen. La moda consiguió que la esbeltez se considerase erótica³².

Nuevas tendencias sociales actuarían sobre la moda, un mayor entendimiento con la naturaleza hizo que a principios de los setenta se pusieran de moda las comunas de jóvenes en las que se cultivaban verduras macrobióticas, la adopción de dietas más sanas y la tendencia a la ropa hecha en casa.

Por otra parte, con el movimiento de liberación femenina, la mujer trataba, con grandes esfuerzos, de tener cabida en nuevas carreras e introducirse en un mundo laboral que hasta entonces sólo había pertenecido al hombre. La moda ayudó con el diseño de ropa práctica, con tejidos que no requerían de grandes cuidados y cortes masculinos que ayudaban al camuflaje para intentar enfrentarse al hombre en su mismo terreno. En 1982, la mujer

32. Comienzo de una nueva tortura para el cuerpo, las dietas y los gimnasios.



hizo suyo el *traje masculino* (fig. 39) junto con los *tirantes*, los *chalecos* e, incluso, el *esmoquin*.

Por primera vez, los creadores norteamericanos eran pioneros en la moda. Diseñadores como Calvin Klein o Ralph Lauren (fig. 40) dirigían las nuevas tendencias y eran realizadores de líneas más sosegadas y ordenadas, con una austera sencillez y recursos, con ausencia de costuras y cortes en diagonal, le daban un mayor protagonismo al cuerpo. Pero otros estilos se superponían a éstos, aparecían y desaparecían con muchísima rapidez. Esta variedad para poder elegir cobró cada vez más importancia, conforme las mujeres lograban mayor independencia en sus profesiones.

Desde 1948, la alta costura de París se ha desmoronado de manera gradual al cambiar progresivamente el ambiente y los estímulos sociales que marcaban el desarrollo de la moda. Desde los años setenta hasta nuestros días, los diseñadores han disminuido las directrices de la moda para ofrecer prendas combinables entre sí que se hacían eco de las nuevas necesidades de las mujeres, como la individualidad, la conquista de un estilo de vestir personal, la búsqueda de un criterio propio, además de la comodidad y la libertad de movimientos. Hoy en día es la mujer la que elige qué tipo de “tortura” quiere llevar en su cuerpo. Se supone que en eso consiste la libertad que tantos siglos ha costado alcanzar.



Fig. 39. Arriba izquierda. Izquierda, *traje* diseñado por Anne-Marie Beretta, 1983. *Chaqueta y falda* de franela de lana. Derecha, *traje* diseñado por Claude Montana, 1990. *Chaqueta y falda* de franela de lana. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Fig. 40. Arriba derecha. *Traje* de corte masculino diseñado por Ralph Lauren. *Chaqueta y falda pantalón* de lino natural. Foto de Albert Watson.

IV. EL VESTIDO FEMENINO Y SU IDENTIDAD



IV.1. VESTIDO Y MEMORIA	157
IV.1.1. Ironías del vestido. Ana de Matos desfragmentando la identidad	164
IV.1.1.1. Posición social	167
IV.1.1.1.1. Beverly Semmes. Ideales sociales femeninos	172
IV.1.1.1.2. Ana de Matos. El poder de la sangre azul	174
IV.1.1.2. Ideologías del vestido. Tecnologías del yo.	176
IV.1.1.2.1. Ana de Matos. Uniformes unisex	180
IV.1.1.2.2. Lucy Orta. Uniformes colectivos y sociales	182
IV.1.2. Una cuestión de género	184
IV.1.2.1. El sexo del vestido	186
IV.1.2.1.1. Naia del Castillo. Seducción hombruna	192
IV.1.2.1.2. Susy Gómez. La sensualidad de la sexualidad	194
IV.1.2.1.3. Birgit Jürgenssen. Un horno reproductor	195
IV.1.2.1.4. Maribel Doménech. Vestido y materia	196
IV.1.2.2. La lencería	197
IV.1.2.2.1. Rebeca Horn. Oprimiendo el cuerpo	201
IV.1.2.2.2. Leda Cruz. Elementos de castidad	204
IV.1.2.3. El adorno	205
IV.1.2.3.1. Montse Rego. Bolsos, collares y zapatos	208
IV.1.2.3.2. Sylvie Fleury. Vanidades	209
IV.1.3. Vestido y tortura	210
IV.1.3.1. El corsé	213
IV.1.3.1.1. Adriana Carvalho. Caricias heridas	218
IV.1.3.1.2. Rebeca Horn. Desatando la libertad	219
IV.1.3.1.3. Leda Cruz. Vestidas para la muerte	220
IV.1.3.2. Verdugado, miriñaque, crinolina y polisón	220
IV.1.3.2.1. Jana Sterback. Esas jaulas controladoras	222
IV.1.3.2.2. Leda Cruz. Para presumir hay que sufrir	223



IV. EL VESTIDO FEMENINO Y SU IDENTIDAD

IV.1. Vestido y memoria

La entrada de la mujer en el mundo laboral trajo un cambio en torno a la ropa femenina. Como jugadora dentro del productivo mundo laboral y como ganadora de un sueldo propio, la mujer ya no es un “bien inmueble” masculino y su atuendo ya no es una muestra indirecta de ocio... Su entrada en el mundo laboral trajo consigo la aparición del vestido que no incapacitaba, sino que en realidad era casi “racional”¹.

Las personas del mundo civilizado tienen pocas oportunidades de observar de manera directa el cuerpo de sus semejantes, sólo se puede contemplar la cara y las extremidades, que son realmente las partes más expresivas de la anatomía. Por tanto, lo que en verdad se ve y ante lo que se reacciona no es frente al cuerpo, sino a la indumentaria de los demás y, a partir de ella, se forma una primera impresión. La expresión indirecta que un individuo ofrece de sí mismo a través de su manera de vestir, del movimiento de sus prendas, permite conocerle o juzgar a primera vista por el vuelo de su ropa, si la actitud de esa persona es amistosa, hostil, asustada, apresurada o tranquila.

Como ya mencionamos en la introducción del capítulo de la Etapa Primitiva, Flügel² señala que el vestido cumple tres funciones principales: decora, protege y vela por el pudor, los

Corsé francés, hacia 1580-1600. Hierro con arabescos, compuesto de una pieza frontal y dos traseras, se abre por el centro de la espalda. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

1. Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 82.
2. J. C. Flügel, *Psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós, 1964, p. 13.

motivos que subyacen en estas tres funciones operan constantemente en las sociedades civilizadas y surge cierta discrepancia cuando se pretende establecer cuál de estos tres cometidos debe considerarse como primario. La primacía de la protección como causa del uso de la ropa tiene pocos defensores, cuesta admitir que algo tan importante como el vestido pudiera tener un origen meramente utilitario.

Los orígenes del vestido están sumidos en la misma bruma que marca el proceso de aparición del *homo sapiens*, de hecho, dice Deslandres³, nacieron juntos, ya que entre los primeros vestigios de la civilización figuran raspadores de piel, agujas de hueso, útiles de cierre y adornos de conchas; las representaciones más antiguas que se han encontrado del ser humano, tanto en frescos como en estatuillas, lo muestran vestido.

Examinar la relación entre las tres funciones que cumple el vestido nos conduce directamente al punto central del problema de la vestimenta, sobre todo desde el punto de vista de la relación entre pudor y decoración. Es evidente que en algunos casos estos dos motivos se oponen entre sí; la finalidad de la decoración es embellecer la apariencia física, es una manera de atraer las miradas y fortalecer la autoestima; por otro lado, el propósito esencial del pudor es bastante diferente, pues tiende a ocultar las excelencias del cuerpo e impide llamar la atención de los demás.

La plena satisfacción de ambas tendencias parece imposible y puede surgir el conflicto, de modo que haría falta una solución aproximada, ya sea por medio de una alternancia rápida o de una transacción entre las dos funciones, algo semejante a lo que algunos psicólogos denominan recato. La circunstancia de que la ropa pueda cumplir con eficacia esta doble función se relaciona con el hecho de que la tendencia de exhibición y vergüenza se vinculan desde su origen, no con el cuerpo vestido, sino con el cuerpo desnudo. Por tanto, el vestido nos sirve para cubrir el cuerpo y gratificar el impulso de pudor, pero a la vez puede realzar su belleza, y ésta fue posiblemente su función primitiva.

Es difícil concretar los límites espacio-temporales del traje prehistórico y las posibles causas que motivaron sus cambios. El clima templado de algunas regiones facilitaba el adorno más que el vestido; esta circunstancia pesa en el estudio del origen del traje en estas culturas en las que la necesidad del vestido responde más a una voluntad de diferenciación entre grupos, mientras que para otros resulta de la necesidad de enfrentarse a

3. Y. Deslandres, *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets, 1985, p. 17.

condiciones atmosféricas de regiones más frías en las que se utilizaban las pieles de los animales para proteger más que para ocultar las partes sexuales.

Los primeros cuidados del cuerpo femenino, gráficamente plasmados, se dan en grabados rupestres escandinavos descubiertos en grutas próximas a Oslo. En ellos una mujer toscamente reproducida en piedra, embadurna su cara con grasa de reno, animal que aparece representado junto a ella. La Venus de Willendorf y la de Grimaldi, con vientre, pechos y muslos prominentes, constituyeron el prototipo de la belleza de la época⁴.

Los pueblos primitivos vivían influidos por la creencia en la magia y los espíritus a los que se atribuía el origen de todos los males a falta de otra explicación para la muerte, la enfermedad o las catástrofes; la indefensión ante estos poderes malignos hacía necesaria la protección por medio de amuletos que ahuyentaban los malos espíritus.

La ornamentación, particularmente la practicada sobre los orificios del cuerpo, tiene su origen sobre todo en este intento mágico inicial de protegerse de los espíritus; se creía que las influencias maléficas de un mago o de un espíritu podían penetrar fácilmente a través de estas aberturas y, por ello, se adornaban las orejas, la boca, la nariz, etc.⁵.

Flügel⁶ considera dos formas de decoración:

1) Corporal, que comprende:

-La cicatrización (*fig. 1*), que consiste en embellecer la piel por medio de cicatrices hechas a propósito; el tatuaje (*fig. 2*), que es quizás la forma más artística de decoración corporal; la pintura, que se da en todos los niveles culturales; se han descubierto restos humanos que indican que pintarse la piel era una práctica usual entre los pueblos primitivos, por ejemplo, en tiempo de duelo; la mutilación, que va desde agujerear labios, mejillas y orejas a extirpar articulaciones de los dedos o arrancarse dientes, operaciones en los genitales; la deformación o plástica corporal, que actúa sobre los labios o las orejas estirándolas (*fig. 3*), la nariz se taladra o achata, la cabeza puede adoptar toda clase de formas mediante presiones ejercidas sobre el cráneo durante los primeros días de la infancia; los pies se estrechan, la cintura se constriñe.



Fig. 1. Cicatrización de la espalda. Fotografía anónima.



Fig. 2. Tatuaje. Contorsionista (Jill, la mujer de goma), A. García-Alix, 1998.



Fig. 3. Deformación o plástica corporal. Fotografía anónima.

4. R. de la Puerta Escribano, *La segunda piel. Historia del traje en España*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 21.

5. N. Squicciarino, *El vestido habla*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 44.

6. J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 46.



Fig. 4. Zapato de tacón alto, de Perugia, 1950. Museo Internacional del Calzado de Romans.



Fif. 5. Paola Dominguin con un modelo de Montesinos del verano de 1984. Muselina en movimiento.

2) Deformación externa:

-Vertical, con el fin de aumentar aparentemente la estatura.

Este efecto puede alcanzarse por medio de collares o aros, pero el más notable de estos efectos es el producido por la falda, que tiene tendencia a alargar el cuerpo, así como las botas y zapatos de tacón alto (fig. 4) y todos los tocados, como los copetes medievales o las pelucas del siglo XVIII; dimensional, para aumentar el tamaño aparente. Como ya se ha visto en la evolución del vestido a lo largo de la historia en la moda europea, la falda ha sufrido grandes cambios, uno de los más notables aumentos de su tamaño ocurrió durante el periodo del miriñaque en el siglo XIX; desde el punto de vista actual puede parecer una prenda ridícula, pero para una generación que valoraba la afectación y la presencia más que la elegancia o eficiencia, daba cierta dignidad a quien la usaba.

-Direccional, acentúa los movimientos del cuerpo (fig. 5), en particular la dirección en la que avanza a través del espacio. Los efectos se producen por la propia inercia de la ropa o a la acción del viento; una vez más, la falda produce este efecto, si bien las plumas, las cintas y las prendas sueltas también aportan movimiento al cuerpo.

-Circular, que llama la atención sobre los contornos redondeados del cuerpo; pueden usarse argollas alrededor de la cintura, brazos, cuello, piernas y dedos. Muchos pueblos primitivos han utilizado este tipo de decoraciones que eclipsan las grandes golas usadas por los antepasados isabelinos.

-Local, acentúa una parte especial del cuerpo por medio de agujas, peines, joyas, prendedores y broches, velos, sombreros.

-Indumentaria, embellece prendas ya existentes imitando en su mayor parte las formas ya mencionadas.

Entre el cuerpo y la indumentaria se instaura una relación “inmotivada” que establece un “más” que excede la equivalencia funcional⁷.

Desde los tiempos del Imperio romano hasta finales del siglo XVIII no se han observado diferencias sustanciales, desde el punto de vista ornamental, entre la indumentaria masculina y la femenina, pero, a partir de este último periodo hasta el siglo XX,

7. P. Calefato, *El sentido del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002, p. 23.

la mujer ha gozado del privilegio de ser la única depositaria del lujo, la elegancia y la belleza. Las causas de lo que Flügel⁸ denomina “gran renuncia del sexo masculino” se deben de manera unánime a factores de carácter político y social. La Revolución francesa, con su lema “Libertad, Igualdad, Fraternidad” que intentaba abolir las diferencias de rango y riqueza, ejerció una gran influencia en la magnificencia de los trajes representativos del Antiguo Régimen, por lo que las nuevas aspiraciones tendían a la simplificación de la vestimenta del hombre. Los calzones que llegaban por debajo de la rodilla y las medias se convirtieron en un tabú por sus connotaciones aristocráticas, mientras que los pantalones largos hasta los tobillos adquirieron la dignidad del proletariado.

Al principio esta prenda no fue aceptada por todos y las protestas por su fealdad e incomodidad eran continuas; sin embargo, el éxito de este atuendo cuyo carácter bífido se asociaba al diablo tiene su equivalente en la falda; su empleo es anterior al de cualquier otro tipo de prenda de vestir, las pinturas prehistóricas muestran mujeres con largas faldas, desnudas de cintura para arriba; la falda sirve de contrapeso a la sobrecarga que caracteriza la parte superior de la figura humana (*fig. 6*), además de mejorarla visualmente, y establece un agradable efecto escultórico.

La vestimenta es un elemento importantísimo en el desarrollo del carácter de la modernidad occidental, tiene un considerable valor económico, industrial y, por supuesto, cultural. No podemos olvidar la elección diaria de prendas para presentar nuestro cuerpo ante otros.



Fig. 6. *Diosa de las serpientes*, del Palacio de Knossos, hacia 1600 a.J.C. Museo Arqueológico.

8. J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 142.

IV.1.1. Ironías del vestido

Según el *Diccionario de la Real Academia*, “vestirse” es la actividad de ataviar el cuerpo con un elemento de cobertura que puede ser estético.

Pero no es sólo una cuestión de abrigo y adorno, la ropa expresa la singularidad de cada persona, ya sea en su oficio o profesión que desempeña, ya sea indicando los estados de ánimo o el estatus social al que se pertenece o se desea pertenecer. Y todo esto, a su vez, es condicionado por unos ideales de belleza que, según se ha observado en los antecedentes históricos del vestido, imperan en determinados momentos.

Podríamos utilizar el término “vestirse” como sugerencia en el proceso de cubrir el cuerpo con connotaciones meramente prácticas, mientras que el adorno hace hincapié en los aspectos estéticos de alterar el cuerpo para proporcionar o camuflar información.

El adorno y la belleza del cuerpo han sido siempre sentimientos que nacen en el ser humano desde el momento que adquiere conciencia de su propia mortalidad, desde entonces, el vestido, los complementos y los afeites no se separan de él, constituyen los universales de la cultura que cumplen una función

más precisa de la que a primera vista pudiera parecer. En el Renacimiento, el concepto de arte varía con respecto al de la Edad Media. En ésta, el concepto *creatividad* estaba erradicado, porque se entendía que sólo pertenecía a Dios, con lo que, fuera cual fuera la especialidad, se consideraba que todos eran artesanos, o sea, que imitaban la naturaleza, no creaban. El Renacimiento intentó dignificar al artista como creador destacando la libertad de creación y la individualidad de ésta. En este concepto se incluyeron todos los antiguos artesanos, también los sastres. Lo cual no quiere decir que la masa de ciudadanos entendiera las sutilezas de los artistas y siguiera considerando artesanos a casi todos⁹.

Una vez el vestido fue aceptado por el conjunto de los individuos de cada comunidad, las diferencias en el mismo no tardaron en aparecer; diferencias que, articuladas sobre dos ejes fundamentales, el sexual y el estrático, se han mantenido a lo largo de los siglos, e incluso hoy tienen plena vigencia¹⁰.

En el siglo XX, el arte femenino experimenta un gran avance que va unido a los cambios sociales y culturales de la mano del movimiento feminista en la conquista de los derechos de igualdad entre ambos sexos. De hecho, ha cambiado el discurso dominante sobre el cuerpo de la mujer, ha perdido el androcen-trismo que durante siglos había marcado el arte y la cultura.

De la *Habitación propia* de la escritora Virginia Woolf¹¹ se pasa a la *Habitación apropiada* (fig. 7 y fig. 8) de la artista plástica **Ana de Matos** (1963), una de las artistas que vamos a estudiar en varios capítulos de este trabajo. Esta composición reúne una serie de cabezas alineadas en las que no se distingue el género, se trata de identidad y feminidad o, más bien, neutralidad, ausencia de género, dando sentido al concepto de identidad universal o de igualdad que propone Woolf en su libro.



9. R. de la Puerta Escribano, *op. cit.*, p. 12.

10. M. I. Montoya Ramírez, "Moda y sociedad", en VV AA, *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, 2002, p. 368.

11. En 1928 le pidieron a Virginia Woolf la clave para ser una buena escritora. Ella concluyó que, antes de poder hablar con propiedad ese tema, las mujeres tendrían que contar con una renta de 500 libras anuales y un cuarto con cerradura. Esta situación derivó en un libro titulado *Una habitación propia*. En este libro la escritora feminista exponía uno de los esquemas básicos desde el que se debía partir para que las mujeres tuvieran en sus manos la posibilidad de crear a la par de los hombres.

Fig. 7. Abajo. *Habitación apropiada* (A room of one's own), de Ana de Matos, 2001. Medias variables.

Fig. 8. Izquierda. Detalle de *Habitación apropiada* (A room of one's own), de Ana de Matos, 2001.





Fig. 9. Detalle de *Habitación apropiada* (*A room of one's own*), de Ana de Matos, 2001. El concepto de espacio privado, de identidad privada, dejando clara la idea de madurez e independencia de la mujer.

Así, la obra de Ana de Matos, con sus telas y puntadas, crea un mundo fascinante donde la metáfora representa lo contrario de lo que parece; es un trabajo no exento de ironía en el que utiliza papel, tejido o cabello para montar su obra recurrente hacia los orígenes, siempre a través de la vestimenta. La simbología femenina segmentada en unidades como vestidos cortos sin mangas, guantes, medias, etc., o el cuerpo fragmentado cuya parte representa el todo: torsos, cabezas, labios y pelo. Todos estos elementos son unidades mínimas de representación que contienen una gran carga de significado (fig. 9).

Arte y vida caminan parejas en la mente de la artista, cuya finalidad consiste en abstraer conceptos de la realidad más inmediata, la incorporación de la mujer en la sociedad moderna no la desvincula de todo lo aprendido y vivido en épocas anteriores, la memoria formando parte de la identidad y la ironía como lenguaje expresivo.

En su obra, Ana de Matos dilata el concepto de identidad rompiéndolo; así, aparecen las figuras sin cabeza, torsos contruidos con cabello y corpiños velados que llevan las extremidades cosidas a la propia piel. Lo real y lo simbólico se combinan en su obra para dar significado al hecho artístico, a su valor histórico, social y cultural. La paradoja del cuerpo y su ausencia, lo necesario y lo ornamental, lo natural y lo antropológico, se consigue con herramientas femeninas que se convierten en feministas, “la puntada subversiva” donde no existe subversión posible porque el tiempo se detiene buscando las heridas de la aguja.

Los materiales utilizados se convierten en vehículo que dota de fuerza la visión de la artista, lo mismo que la técnica “hecho a mano”, conforman la cohesión entre forma y contenido: el grabado en tela tratada con pigmentos, con bordados o estampadas guía al espectador por el laberinto de la identidad femenina.

Las artistas de la segunda mitad del siglo XX incluyen en su obra las constantes sociales que se producen en este periodo. La incorporación de la mujer al mundo del trabajo y, con más lentitud, al de la política identifica los objetivos de los géneros. En una primera etapa incluso identifica, o pretende hacerlo, sus roles sociales, lo cual se transforma en el arte en una unicidad de estilos. Así, Ana de Matos ironiza con el género anulándolo y convirtiéndolo en un juego de materiales. No es la única.

Sin embargo, el arte de este momento se enfrenta con otros elementos que configuran un todo en la organización social. Las diferencias entre hombre y mujer no sólo se configuran en el género, sino también en los atributos adjuntos a cualquiera de ellos. Todo el entramado social es una estructura de roles diferentes y diferenciados para hombre y mujer, entre otros, y muy importante, la posición social.

IV.1.1.1. Posición social

La vinculación entre moda y estatus es, pues, una de las condiciones más estables a pesar de las transformaciones y de las aparentes exoneraciones de este tipo de usanza. Usanza de la que intentaremos en vano liberarnos o despojarnos, pues, por desgracia también en nuestros días, el hábito hace al monje, al menos en parte¹².

Las diferencias sociales, según supuestos económicos y culturales, son tan antiguas como la especie humana. Los grabados y la literatura reflejan esa distinción de manera plástica, según la vestimenta de cada uno; así, se dice que el hábito hace al monje, al rey el armiño y la corona, al funcionario el traje de pantalón y chaqueta, y a la *vedette* la media de malla y las plumas de marabú, al escritor bohemio le hacen la pana y el pelo largo y revuelto, y a la señora de mundo, las pieles y vestidos de gran *soirée*. En una palabra, el vestido domina el circo social, el inicio hacia el poder de seducción está repleto de mitos.

En la sociedad medieval, apunta Argente¹³, que consagraba la desigualdad como principio de organización, el vestido servía como indicador del grupo al que se pertenecía, pero los estratos más bajos querían usar las prendas que caracterizaban a las clases más elevadas; dicho comportamiento ocasionaba que esas mismas prendas, colores y tejidos fueran abandonados por el mismo grupo que los generó, en un movimiento de rechazo a la asimilación por los estamentos más bajos de la articulación social, que, como consecuencia, tiene que buscar una indumentaria diferente.

Hasta el siglo XVIII, la división en clases era algo estricto; por un lado, estaban los nobles que heredaban todos los privilegios de las leyes suntuarias, y, por otro, el pueblo que se contentaba con cubrir su cuerpo, reservando los trajes regionales para los días de fiesta y las solemnidades religiosas. Las leyes suntuarias, servían para marcar las diferencias entre la nobleza y el pueblo

12. G. Dorfles, *Moda y modos*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002, p. 102.

13. C. Argente, "Mujer y moda, ¿esclavas o manipuladoras?", en VV AA, *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, op. cit., p. 49.



Fig. 10. Detalle de la Recepción en el Palacio Real tras la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battemberg, de Juan Comba, 1906.



Fig. 11. Ejemplo de movimiento punk de los 80. Fotografía anónima.

y para controlar el gasto y uso de algunos bienes tan exigüos como codiciados. Lo cual no implica que en cada una de estas dos clases sociales, especialmente en la nobleza, no se diera el lujo, del que también entendían las leyes suntuarias, diferenciando lo necesario de lo superfluo, en un intento de evitar abusos. Gabrielle Chanel (1883-1971) decía que “el lujo es una necesidad que empieza cuando acaba la verdadera necesidad”.

Hasta entonces los filósofos, higienistas, escritores y clérigos clamaron contra la terrible injusticia de la desigualdad de las clases sociales y los lujos depravados de las clases altas. Lo curioso de la afirmación de Chanel es que la dijo justo cuando en Francia se promulgaba la última ley suntuaria, la del 25 de junio de 1920, ley precursora de la situación actual en la que los artículos de lujo sólo tienen un impuesto especial, sin más prohibición que la que impone la capacidad adquisitiva del comprador para acceder al producto.

A lo largo de la historia los cambios en el vestir se relacionan como una tendencia a la igualdad, ya que, por medio de la imitación, las variaciones contribuyen paulatinamente a eliminar las características que señalan las diferencias de clases, a la vez que resaltan la individualidad. Estos cambios se producen, en gran medida, gracias a la intervención de factores determinados que Montoya Ramírez¹⁴ destaca:

- Al intervenir de manera directa un poder superior personalizado en la figura de un monarca, las diferencias vestimentarias se han establecido durante siglos, desde la Edad Media hasta el siglo XIX, mediante la promulgación de leyes y ordenanzas dadas por el poder real (*fig. 10*).
- Cuando un grupo utiliza nuevos elementos en la vestimenta cuyos componentes diferencian a sus miembros del resto de la comunidad durante un periodo de tiempo más o menos largo (*fig. 11*).

Un ejemplo representativo del siglo XX es el movimiento *hippy*, al ser considerado el cambio como una emanación de la propia naturaleza del ser humano: el hombre necesita gustar a otro y gustarse a sí mismo, de ahí la búsqueda constante de nuevas expresiones que tratan de ser aceptadas por el grupo y, más tarde, por el resto de la sociedad. Asimismo, cualquier cambio económico, político o religioso conlleva otro cambio en el plano de las apariencias; un ejemplo claro es el vestido femenino de los

14. M. I. Montoya Ramírez, *op. cit.*, p. 370.

años veinte frente al de los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial. Como dice Deslandres¹⁵, después de la primera guerra, la burguesía del siglo XIX pierde su preponderancia, está casi arruinada y los nuevos ricos le hacen la competencia. El dinero y el poder cambian de manos, pero la alta costura continúa siendo una industria próspera que ha encontrado clientes en capas de la nueva sociedad.

La vinculación entre vestido y estatus, entre moda de una prenda y su valor como signo de una determinada categoría social, clase o casta, no por conocida deja de suscitar curiosidad debido a las transformaciones que experimenta de una época a otra¹⁶.

Aquello que durante un tiempo puede ser prerrogativa de un clan de poder, puede en otro tiempo sucesivo carecer de cualquier relevancia. Es más, el valor propio de una prenda puede ser susceptible de una moda asociada a la costumbre o a razones de escisión social concretas. Lo que en una etapa determinada puede constituir un indicio de pertenencia a una categoría socioeconómica, puede cambiar en una etapa posterior. En ese sentido, la asociación más o menos inalterable entre una formacolor y su semántica sirven para indicar periodos de solidificación formal y social peculiares.

Como señala Dorfles¹⁷, el modo de vestir ha sido una manera de mostrar el estatus personal, desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, pero cuando la burguesía se instala en el poder, después de la Revolución francesa, la moda deja de ser un claro exponente de la clase social del individuo, aunque, sin duda, determinados detalles permiten establecer las diferencias socioeconómicas entre las personas.

El afán de distinción es algo innato en el individuo y no sólo a través de comportamientos heroicos o productivos de los que se puede alardear, sino para diferenciarse del resto; pero, como dice Köning¹⁸, diferenciación significa distancia, por lo que entre las clases distinguidas y los demás se puede establecer una “barrera” infranqueable que pone límites a la “imitación”. Además, la distinción debe desempeñar la labor de diferenciar de un modo eficaz y corresponder a algo que el conjunto de la sociedad acepte como tal. Así, cualquier distinción es una manera de subordinación a todos los valores tradicionales heredados y reconocidos por la colectividad, teniendo en cuenta que distinción y subordinación a un colectivo social no son excluyentes.

15. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 173.

16. G. Dorfles, *op. cit.*, p. 101.

17. *Ibíd.*

18. R. Köning, *La moda en el proceso de civilización*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicaciones, 2002, p. 134.

Hay que considerar las grandes transformaciones experimentadas entre clases medias, altas y bajas, como la relación obrero-campesino y la de obrero-empleado, que han sufrido enormes cambios en los últimos años. Concebir la moda como un atributo de una elite sólo por su poder adquisitivo se debe a que marca un estilo que imitan las masas consumidoras en función de sus posibilidades adquisitivas. Ya no se trata de una elite cultural o social, sino económica, que debe ajustar cuentas con las clases medias e inferiores en lo referente al mercado de la moda, con lo que de esta manera escapa el derecho a marcar las normas que la regulaban. En eso consiste la moda; según Simmel¹⁹, es la imitación de un modelo dado para satisfacer la necesidad de apoyo social, orienta lo singular hacia la diversidad, la tendencia al cambio y a diferenciarse de los demás. La razón fundamental de su eficacia consiste en que las modas son siempre modas de clase, comúnmente de la clase más elevada. Para las clases inferiores, el deseo de aumentar de categoría social se consigue por medio de la moda.

En cuanto las clases inferiores, comienzan a apropiarse de la moda, traspasando de esta forma las fronteras impuestas por las clases superiores y alterando un orden según el cual los distintos individuos pertenecen a un estrato social o a otro en función de su indumentaria; las clases sociales más altas evolucionan de una moda a otra, con la cual se diferencian nuevamente de la masa y el juego puede volver a empezar. Efectivamente, los estratos más pobres miran hacia arriba y aspiran a elevarse²⁰.

Esta huida hacia la novedad se ve favorecida por la economía; el consumo de la moda, reflejo externo de la vida, se hace accesible cuando se tiene poder adquisitivo. Éste es el modo más fácil de igualarse a las clases más altas, puesto que, en otros sectores en los que hay que demostrar capacidades individuales, no siempre es posible.

Veblen²¹ es el primer autor que defiende explícitamente la teoría según la cual los fenómenos de consumo y de la moda dependen de la estructura social y no de necesidades naturales. Al principio la moda era un signo para expresar a simple vista la ostentación del bienestar y la distancia de todo lo que representaba trabajo y necesidades. Los vestidos no sólo demuestran que quien los lleva es capaz de gastar una cantidad de dinero relativamente grande, sino que, al mismo tiempo, ponen de manifiesto que consume sin producir.

19. G. Simmel, *La moda*, Roma, Riuniti, 1985, p. 13.

20. *Ibíd.*, pp. 18-19

21. Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 133.

Con la transformación de la sociedad moderna y la disminución de la diferencia entre clases, la moda se proyecta verticalmente desde las clases acomodadas hasta lo más bajo de la estructura social, a través de sucesivas etapas de emulación y prestigio. El resultado es que las clases acomodadas son las únicas que introducen novedades para poder distinguirse de los demás, que los miembros de cada clase social aceptan como propio ideal de honorabilidad el tipo de vida en alza dentro de la capa social inmediatamente superior, y emplean todas sus energías para vivir según ese ideal.

Si se establece un paralelismo entre moda y género, Cantero²² afirma que del mismo modo que la igualdad de derechos entre sexos se ha quedado en la superficie del tejido social sin calar en los estratos más profundos de la sociedad y de la conciencia individual, en el ámbito se percibe un simple movimiento de reducción de la diferencia enfática entre lo masculino y lo femenino, movimiento que se puede definir como tendente a la igualdad, pero que enseguida muestra sus límites, dado que no se da una semejanza unisexual ni una aproximación de las prendas tradicionalmente femeninas por parte de los hombres.

En tanto que las mujeres acceden masivamente a elementos indumentarios de tipo masculino y los hombres reconquistan el derecho a una cierta fantasía, surgen nuevas diferencias que no hacen sino reformular la separación estructural de las apariencias²³.

Como señala Montoya Ramírez²⁴, la existencia de una sola moda en un país es indicativo de una sociedad igualitaria, circunstancia que no se da en las sociedades occidentales a causa de las diferencias sociales y del vestido que se documentan a lo largo de todas y cada una de las etapas históricas. El ejemplo más patente de igualdad vestimentaria ha sido el de la China comunista con la imposición del traje “estilo Mao”, que consistía en pantalón y blusón de color gris, común a hombres y mujeres (fig. 12). Por el contrario, en Europa, es evidente la coexistencia de varias modas, lo que ha supuesto una “no comunicación entre las clases sociales”.

Las nuevas condiciones de vida y el progreso tecnológico en los diferentes sectores de producción influyen siempre en los hábitos vestimentarios; la subida del nivel de vida se nota al crear y difundir un nuevo atuendo; sin el enorme desarrollo de la industria textil habría sido imposible la difusión del *pret à porter*. Una moda que se mantiene por un tiempo determinado refleja



Fig. 12. Cuatro generaciones de mujeres campesinas con la chaqueta Mao y pantalones. Fotografía de Bo Gärtze.

22. M. A. Cantero, “La moda y el género, el vestido como sello de identidad”, en VV AA, *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, op. cit., p. 65.

23. *Ibid.*, p. 66.

24. M. I. Montoya Ramírez, op. cit., p. 370.

una sociedad estable, mientras que los cambios más o menos rápidos de la moda, ya sean fruto de una guerra o revolución, están determinados por otros de iguales características en la sociedad. En el siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial, la incorporación de la mujer al mundo laboral ha acarreado el uso cotidiano del pantalón.

La clase que detenta el poder trata de dirigir la moda. En las sociedades democráticas, las diferencias son menos notables:

... las posiciones de prestigio cambian con el tiempo, pero el orden de la sociedad permanece inmutable con sus diferencias; éste es el motivo por el que los artículos de moda ya no constituyen necesariamente un elemento de diferenciación social como ocurría en épocas anteriores. Las diferencias, a pesar de las apariencias, continúan subsistiendo trasladándose a otros planos²⁵.

Beverly Semmes. Ideales sociales femeninos

Todos los objetos sirven para diferenciar o para agrupar. La forma, el color y la textura sitúan cada objeto en un entorno social. **Beverly Semmes** (1958) utiliza tanto la calidad formal del objeto como el medio de explorar la relación con el cuerpo y las normas sociales. Rara vez representa la figura en su obra, y si lo hace, se oscurece o se fragmenta; sin embargo, existe una continua alusión a la presencia humana. Es capaz de transformar la decoración interior en un icono de lujo o de belleza, por medio de largas colas de tela en cascada símbolo de una feminidad o de un estatus social (*fig. 12 y fig. 13*). De esta manera, consigue exagerar las formas de ropa con el propósito de llamar la atención al papel de la industria en la manera de construir la identidad de la mujer. En estas piezas de ropa torcida de considerable tamaño, emplea una estética surrealista para cuestionar estereotipos e ideales sociales femeninos.

Las investigaciones de Semmes se amplían con la instrumentalización de diversos medios. Además de emplear la tela en sus obras, incluye también la fotografía y las piezas de cristal (*fig. 14 y fig. 15*). Instala las piezas de terciopelo y organiza utilizando los colores deliberadamente. Cada vestido instalado en una pared de ladrillo cae en cascada creando un efecto flotante en el contexto rígido. Las formas estilizadas humanizan los objetos cotidianos y hacen pensar en las mujeres que han vestido esos trajes, su condición social, sus hábitos de vida, lo mismo que el estado de la

25. N. Squicciarino, *op. cit.*, p. 169

artista al intentar acoplar el cuerpo del espectador con la arquitectura de la ropa femenina, como talismán visual de una forma femenina gigante.

Si en el arte clásico la proporción y medida de la ropa era el prototipo de la perfección y el estatus social, Semmes distorsiona las proporciones del tamaño estándar de la ropa de forma exagerada, de lo que resulta un estudio formal del patrón, de la textura y del color a escala monumental, con lo que da sentido a la estrategia de la deformación propia a la que las escalas sociales nos obligan a pertenecer (*fig. 16*). Semmes también analiza los estereotipos y aplicaciones femeninos sobre la identidad y el género.



Fig. 12. Arriba. *Red Dress*, Beberly Semmes, 1992. El color rojo como símbolo de poder con una larga cola a modo de vestido de la realeza.



Fig. 13. Centro izquierda. *Kimberly*, Beberly Semmes, 1994. Instalación en Camden Arts Centre de Londres. Otra vez el juego de colores, rosa y dorado como metáfora de la riqueza y el poder.

Fig. 14. Centro derecha. *Prairie Dress and Paradise Pot*, Beberly Semmes, 2006. Instalación Shoshana Wayne Gallery, Santa Mónica.



Fig. 15. Abajo izquierda. *Olga and Ophelia*, Beberly Semmes, 2008. Instalación Brown Contemporary, Dallas.

Fig. 16. Abajo derecha. *Big Silver*, Beberly Semmes, 1996. Instalación Smith College Art Museum, Northampton. En esta pieza no solo hace alusión a las dimensiones de las posesiones del poder, también alude a los metales típicos de ese poder.



Fig. 17. Fragmento de la instalación Territorios de Guerra, Ana de Matos, 2005.



Fig. 18. Fragmento de la instalación Territorios de Paz, Ana de Matos, 2005.



Fig. 19. Vista de la instalación Territorios de Luz, Anna de Matos, 2005.

Ana de Matos. El poder de la sangre azul

De nuevo, la obra de **Ana de Matos** en *Territorios de locura y poder* nos hace reflexionar sobre la posición social de la mujer en la sociedad. Esta obra en concreto se divide en tres secciones: *Territorios de guerra* (fig. 17), *Territorios de paz* (fig. 18) y *Territorios de luz* (fig. 19). Hace una aproximación al poder desde la perspectiva del vestido, aunque también es cierto que no sólo desde el vestido. Más bien desde el vestido considerado como un elemento de distinción social, de diferenciación y, fundamentalmente, como símbolo.

En las tres series, las imágenes están serigrafiadas sobre tela para, posteriormente, ser intervenidas con bordados y distintos abalorios. Pero lo cierto es que la serie que más nos acerca al mundo femenino, que lo aborda directamente, es *Territorios de luz*. Hijas y madres tratadas como semidiosas (fig. 20), la reina como un icono cercano a la Virgen. Una relación de poder cercana a lo sagrado. Una belleza sin rostro que se desprende del poder de las “reinas-virgenes”, como apunta Pilar Parcerisas en el catálogo de la exposición²⁶. Un ritual de joyas y ornamentos femeninos que se heredan de reinas a princesas, un ritual aceptado hoy día por las convenciones sociales, “por las fórmulas arquetípicas de una cultura femenina construida con los siglos y transmitida de forma inmutable”²⁷.

No sólo el poder se muestra en esta serie de *Territorios de luz*, sino iconografías que hacen referencia a las vanidades femeninas, con esas reinas mirándose en un espejo (fig. 21). Un manifiesto de un mundo escondido, el mundo de la realeza femenina, en el que la luz desprendida de bordados dorados y brillantes se incrusta en auras negras de rostros escondidos, sin identidad, que convierte a estas reinas en inmortales, en iconos antiguos a la vez que contemporáneos. “La mujer real está ausente, sólo emergen los atributos rituales a los que se debe”²⁸.

Recorta los rostros de las reinas porque son los ropajes los que les dan su posición social, independientemente de sus identidades. El vestido no las hace reinas, pero sí las hace reconocer como reinas, son símbolos de un poder o de una dignidad. Los vestidos y los atributos que conforman la representación del poder: coronas y tiaras (fig. 22). Estos atributos representan tanto la luz con la que les ven sus súbditos, como la paz después del reinado, la paz de la muerte, o la guerra, que es la base del poder.

26. Pilar Parcerisas, “Luces y sombras del poder de la locura”, en Ana de Matos, *Territorios de locura y poder*, Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2005.

27. *Ibíd.*, p. 55.

28. *Ibíd.*, p. 56.

Ana de Matos busca en los vestidos y los complementos reales una visión de la historia del poder en tanto que una abstracción simbólica capaz de impresionar y, a la vez, ser entendida por el espectador.

El problema que se planteaba con la posición social se resolvió en buena parte después de la Segunda Guerra Mundial que democratizó la sociedad occidental e igualó hasta cierto punto las clases sociales. Y esto se traduce en una gradual, pero constante, unificación de los símbolos que las caracterizaban. Como ya vimos en la evolución histórica del vestido, se redujeron las diferencias en los vestidos, diferencias que eran muy marcadas antes de esta guerra, de modo y manera que cada vez es más difícil que sean un símbolo de distinción de las clases.

La democratización en el vestido alcanza sus máximas cotas en los años finales del siglo XX y principios del XXI, los actuales, en que desaparecen dichas diferencias en el día a día. Sin embargo, aparece una nueva simbología que, si bien no diferencia las clases, sí lo hace con las ideologías. La ideología es el nuevo canon que proporciona una identidad, una referencia y, consecuentemente, una diferenciación.

Podríamos decir que, en la actualidad, las únicas diferencias sociales marcadas por la vestimenta son las que Ana de Matos nos marca en *Territorios de locura y poder*. Vestidos de reinas acompañados de coronas y demás enseres relacionados con ese estatus social.



Fig. 20. Detalle de la instalación *Territorios de Luz*, Anna de Matos, 2005.

Fig. 21. Detalle de la instalación *Territorios de Luz*, Anna de Matos, 2005.

Fig. 22. Detalle de la instalación *Territorios de Luz*, Anna de Matos, 2005.



IV.1.1.2. Ideologías del vestido. Tecnologías del yo

Cierto es que un traje puede enjaular el cuerpo, condenándolo a los trabajos forzados de tener que representar un rol, una carga, una jerarquía... Los uniformes en general representan en la historia del traje ejemplos significativos de cómo el vestido puede convertirse para el cuerpo en el aparato regulador, sancionando un sistema cerrado de correspondencias entre la apariencia exterior y el orden social²⁹.

El vestido es una extensión del *yo*, cuya finalidad, según Squicciarino³⁰, es prolongar la figura más allá de la percepción visual o táctil, creando una ilusión de aumento a través de los elementos indumentarios que se convierten en una extensión de la piel. Un abrigo puede resultar incómodo y concebirse como algo extraño a la persona si la fuerza del viento lo ajusta a las piernas impidiendo el paso de quien lo lleva; en este caso, no se aprecia como una extensión del *yo* intencionada, lo mismo que llevar vestidos que parecen empapados en agua o porque están confeccionados con tejidos rígidos que generan sensaciones desagradables o irritaciones en la piel. Por el contrario, si una corriente de aire ahueca un vestido, parece que la energía corporal ha aumentado, incluso da la sensación a quien lo lleva de que tiene alas en los pies.

Unos zapatos, una falda o el viento actuando sobre los cabellos pueden crear una sensación de extensión del *yo* o de un aumento de fuerza física. Esta extensión del *yo* se realiza totalmente cuando se consigue la unidad de función, la fusión armónica entre los distintos elementos de la indumentaria, las características naturales del individuo y su estado anímico. La diferencia entre estos elementos comportaría una acción perturbadora no sólo en el plano de la percepción visual y táctil, sino también en el plano del comportamiento. Basta recordar las consecuencias psicológicas que tuvieron los niños de la aristocracia al estar obligados a asumir actitudes y comportamientos impropios de su edad a causa de la riqueza de su ropa y el papel que simbolizaba su indumentaria.

Se intenta conocer al otro a través de su aspecto, pero al mismo tiempo se es consciente de que las apariencias son engañosas; la manera de realizar la propia identidad está relacionada con la posición en el mundo social como miembros de ciertos grupos o comunidades culturales. La ropa elegida representa un compromiso entre las exigencias del mundo social, el medio al que se pertenece y los deseos individuales. La moda tiene cierto

29. Patricia Calefato, *El sentido del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002, p. 10.

30. N. Squicciarino, *op. cit.*, p. 104.

grado de importancia en la sociedad moderna como fenómeno que pone de manifiesto los deseos contradictorios de la imitación social y la diferenciación individual. Aunque la indumentaria indique la filiación a comunidades concretas y exprese valores, ideas y estilos de vida compartidos, el individuo no quiere ser clon de otro, vestido de manera idéntica a los demás.

Como dice Gavarrón³¹, la cuestión está en *ser* o *parecer*, uno no se viste igual para ir a una boda o hacer un viaje, se utiliza el vestido para seducir o pasar desapercibido, para manifestar la pertenencia a un grupo social, cultural, deportivo o religioso, en el caso de los uniformes voluntarios aceptados; o para singularizarse respecto a los demás. De esta manera, el hombre se ha presentado públicamente con las *camisas rojas* de Garibaldi o las *camisas azules* de Mussolini y Franco. Se ha puesto la capa y el sombrero de templario o una máscara de Ku-Klux-Klan, cuando no un birrete de magistrado o un delantal de carnicero; el vestido está cargado de significado. Los uniformes de los empleados en el *Orient Express*, los colores de los policías o guardias urbanos y toda la simbología de galones, zamarras, estrellas y color del uniforme militar (*fig. 23*), los uniformes de las azafatas y de los bomberos, médicos, pescaderos o carniceros, enfermeras, acomodadores, etc., cada gremio se viste de una determinada manera con tejidos o colores que lo identifican para siempre y que a veces “saltan” al mundo de la moda, como las toreras, las blusas anchas de los mieleros o los niquis de rayas de los gondoleros, lo mismo sucede con los jerséis de los marineros bretones, abiertos y abotonados en el hombro izquierdo, los monos de los trabajadores o los blusones de los pintores.

Un modo de vestir puede obligar a desempeñar un papel o una jerarquía; en la historia del traje, ejemplos determinantes de cómo la ropa puede ser para el cuerpo un mecanismo regulador dentro de un sistema cerrado que relaciona las apariencias externas y el orden social.

Como señala Calefato³², nadie es ajeno a los uniformes, desde el momento en que la moda se convierte en “una verdadera sintaxis” del lenguaje corporal denominado “atuendo” o “vestido”. Nadie es ajeno a la alienación del propio cuerpo que un sistema de imágenes regulado induce a vestir. Existen uniformes impuestos por una autoridad a ciertos grupos sociales muy definidos que presentan unas características comunes que señala Deslandres³²:



Fig. 23. Desfile de mujeres fascistas con fusil. En los desfiles la moda tiene un gran valor ritual. Fotografía anónima.

31. L. Gavarrón, *La mística de la moda*, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2003, p. 30.

32. P. Calefato, *op. cit.*, p. 10.

32. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 233.



Fig. 24. Procesión religiosa en la que se puede apreciar como el uniforme esconde la identidad del individuo a simple vista. Fotografía anónima.

-Son una señal de reconocimiento para quien los utiliza y para quienes los contemplan.

-Todos los detalles están previstos y establecidos, suprimiendo, en principio, la personalidad de cada cual.

Este aspecto es el más importante, sobre todo en las órdenes religiosas (*fig. 24*), donde el individuo permanece “escondido” bajo el signo social impuesto por la ropa; sin embargo, no deja de ser una convención.

Los trajes asociacionales distinguen a grupos especiales constituidos con fines privados dentro de grupos sociales más grandes. En todos estos trajes que Flügel denomina “fijos”, ya sean del tipo geográfico o del uniforme, se encuentran tres elementos importantes de relativa permanencia en el tiempo. En primer lugar, el valor de un traje nacional o de un uniforme militar depende en gran manera de la asociación con la historia pasada y las tradiciones del pueblo o el regimiento. En este sentido, cualquier innovación es mal recibida, ya que parece romper con estas tradiciones a pesar de que la guerra moderna convierta el uniforme en una prenda poco práctica.

En segundo lugar, la caracterización de un grupo social; es evidente que todos los tipos de trajes “fijos” tienen una significación social especial y valiosa en cuanto indican la pertenencia a un grupo y son un símbolo de sus intereses; utilizarlos es un privilegio celosamente guardado y raramente infringido. La importancia de los rasgos particulares del vestido que se han convertido en símbolos de privilegios y respetabilidad social especiales se encuentra a menudo en la vida escolar. En cuanto

al tercer punto, uniformidad entre individuos del mismo subgrupo, el valor de las costumbres “fijas” depende en gran medida del hecho de que no existan diferencias individuales de ningún tipo, excepto las que sean necesarias para adecuarse a las formas y tamaños variables de los miembros del grupo; “sólo en los uniformes ocupacionales se permite a veces alguna medida de variación individual”³⁴.

El destino último de los uniformes en la vida civil es una cuestión interesante, han demostrado ser convenientes para muchas profesiones, ya sea por reconocer al profesional a primera vista o porque la naturaleza de las actividades realizadas impone ciertas condiciones especiales al traje. Otro campo para el uniforme es el deporte, donde la etiqueta y la costumbre prescriben ya la naturaleza, la forma y el color de las prendas deportivas; no obstante, estos equipos requieren una revisión periódica en vista de las situaciones cambiantes y una mayor experiencia a la hora de tener en cuenta condiciones de higiene, comodidad, coste y belleza que se aplican al vestido en general.

Cuando se habla de vestimenta, resulta difícil señalar el límite que separa la auténtica libertad de vestirse como uno quiera, como dice Calefato³⁵; el cumplimiento de las reglas que dicta la moda como una verdadera sintaxis del traje, similar a la que regula la lengua, puede coartar la libre elección en el vestir. Cada vez que una elite política, religiosa o social pretende regular con leyes y vínculos la sintaxis del vestir o del habla, produce formas de totalitarismo.

La mirada moderna hacia las prácticas integristas que asocian la vestimenta con mandatos y deberes corre el riesgo de dejarse condicionar por la presunción de una verdadera libertad en el vestir. Actualmente se juzgan las prácticas antiguas como la de vendar los pies de las mujeres en la cultura china, el velo islámico y todo lo que pretende enjaular al cuerpo en ropa de sujeción, sin embargo, todavía se mantienen ciertas formas de “integrismo laico” ejercido a través de la ropa.

El mismo estilo subcultural que compromete a los que pertenecen a la misma tribu urbana a seguir una normativa en la forma de vestir, bajo amenaza de ser excluidos del grupo, reelabora de manera laica, en la sociedad consumista y urbana, antiguos rituales y mandatos religiosos o mitológicos a la hora de vestir.

34. J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 175.

35. P. Calefato, *op. cit.*, p. 29.

Ana de Matos. Uniformes unisex

Todo artista lanza una pregunta al espectador “¿Quién eres?”. Y en su respuesta se crean nuevos significados de lo elemental. La serie de cabezas de **Ana de Matos** formada por cabezas y calaveras desprovistas de cualquier signo sexual informa sobre el límite de la identidad que se intuye a través de la ambigüedad sin dejar lugar al individualismo. La artista agrupa su obra bajo el nombre *Frontera, borderline*, donde el concepto de identidad se rompe, el concepto femenino-masculino se fusiona en una sola identidad sin defensa alguna, completamente desprotegida, aunque libre de todo dramatismo.

Las cabezas y los torsos se fragmentan con la pretensión de invertir la tradición masculina dentro del universo colectivo reflexionando sobre la incomunicación del ser humano dentro del mismo grupo. En la instalación titulada *Revolution* (fig. 25), realizada en 2001, Ana de Matos combina tejidos grabados, cosidos y bordados, para componer calaveras difuminadas que permanecen descolocadas en un perfil de color rojo. Esta iconografía proyecta un pensamiento simbólico: cráneos evocando una cultura antropológica. El craneo como uniforme en el que la identidad femenina/masculina se pierde.

En el centro de esta instalación un maniquí vestido con una chaqueta en la que también se han estampado craneos en negro sobre tela roja y una falda hasta el suelo. Vestimenta femenina, cabezas andróginas. Vestido *Revolution*, como después de las revoluciones, en las que la igualdad se impone y es la vestimenta la que marca esa unidad, ese uniforme de lo democrático.



Fig. 25. *Revolution*, pertenece a la exposición *Frontera/Borderline*, Ana de Matos, 2001.

Dentro de este trabajo, en la serie *Vogue Girl* (fig. 26 y fig. 27), es distinto el tratamiento dado a cada componente de la obra. Por una parte, el cráneo representa el conocimiento de la cultura de los pueblos primitivos con la visión representada actualizada en algunas piezas en las que aparece la visión de una radiografía. Por otra parte, los trajes son elementos creados, pero reales, en los que la artista imprime expresiones propias de la cultura pop. Son ropas claramente femeninas. La oposición entre lo real y lo representado depende totalmente de la capacidad de intervención de la artista, lo mismo sobre lo simbólico, como son los signos fruto de la herencia cultural, como sobre la propia materia que conforma la identidad.

La segunda mitad del siglo XX fue una etapa en la que las ideologías se estructuraron alrededor de los nuevos conceptos de libertad; sin embargo, la cultura hippy y la cultura pop unificaron la vestimenta, no tanto los vestidos en concreto, en los que dejaron mucha libertad creativa, como las tendencias. Las ideologías, tanto las de derechas como las de izquierdas, tanto las reaccionarias como aquellas que hacían de la libertad y el *carpe diem* su principal objetivo, elaboraron sus propios modelos de vestido.

En cualquier caso, aunque formalmente se unificasen más las vestimentas de los hombres y mujeres, para convertirse casi en uniformes, no dejaron de persistir las diferencias de género. Ciertamente es que los complementos se usaron indistintamente y la simbología fue compartida. Pero ni siquiera las ideologías más unificadoras significaron una verdadera unicidad, el género, pues, ha supuesto desde siempre un factor condicionante en el vestido y su expresión se ha convertido en un hecho diferencial, una cuestión de género.



Fig. 26. *Vogue Girl*, Ana de Matos, 2001. Vista general de la instalación.



Fig. 27. Detalle de *Vogue Girl*, Ana de Matos, 2001. Instalación.



Fig. 28. Detalle de la fotografía original de la instalación *Nexus* que realizó Lucy Orta delante de la Catedral de Colonia, Lucy Orta, 2001.



Fig. 29. Detalle de la fotografía original de la instalación *Nexus* que realizó Lucy Orta delante de la Catedral de Colonia, Lucy Orta, 2001. En ella podemos apreciar el nexo de unión entre los uniformes, como símbolo de comunidad.

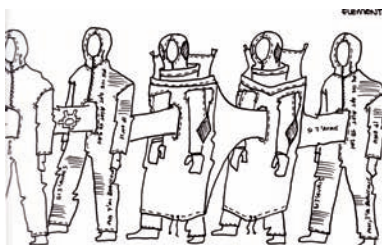


Fig. 30. Detalle un dibujo preparatorio del proyecto de la instalación *Nexus* que realizó Lucy Orta delante de la Catedral de Colonia, Lucy Orta, 2001.

Lucy Orta. Uniformes colectivos y sociales

Lucy Orta nació y estudió en Inglaterra. Sus primeras intervenciones artísticas tuvieron lugar en Francia, donde reside en la actualidad. Comenzó a cobrar relevancia con la exhibición de sus primeros trabajos, que se desarrollaron a finales de los años ochenta y principios de los noventa, al término de la Guerra Fría. Por otro lado, su matrimonio con el artista sudamericano Jorge Orta y las circunstancias políticas del momento, hicieron que la obra de Orta se desarrollase por parámetros condicionados política y socialmente.

Todos sus proyectos investigan la complejidad de la realidad presente, dan a conocer algunas de las contradicciones internas más duras de la sociedad contemporánea, analizan sus problemas y cuestionan los estereotipos de las convenciones sociales. Orta opera en un plano en el que la ética y la estética comparten el mismo territorio. Y la división rígida que separa estas disciplinas no es la única cuestionada en su práctica: la moda, el diseño, la arquitectura, la planificación urbana y las artes visuales son simultáneamente convocados.

La educación de Orta como diseñadora vinculó sus primeros trabajos a la realización de “ropa-refugio-uniforme” capaz de moverse y transformarse. El vestuario como uniforme es una forma de relacionarse y de comunicarse con otros; el “rostro” presentado al mundo exterior, nuestra personalidad. Por ello, en su obra *Nexus* (fig. 28, fig. 29, fig. 30), evidentemente, Orta no construye sólo artículos de vestir; más bien, esta pieza se convierte en una serie de “refugios-uniformes” transformados en ropajes colectivos, despliegues usados para publicar problemas y proponer preguntas. Sus vestuarios en serie son, por consiguiente, arquitecturas portátiles, objetos de uso a medio camino entre el compromiso social y la unificación utópica de los problemas colectivos. Son enlaces del individuo.

Orta busca subvertir los métodos y procedimientos de nuestra sociedad de consumo y las imágenes en las que se niega una identidad a quienes no consumen y no pueden identificarse con los modelos propuestos a través de los anuncios de las mercancías. De esta manera, se opone a la regla de conducta según la cual aquellos incapaces de comprar deben ser tan invisibles como sea posible. Con sus obras de arte, ella interviene para devolver la visibilidad a lo invisible, llamar la atención hacia las personas, fenómenos y cosas que normalmente no poseen el

atractivo necesario para convertirse en imágenes: los sin hogar, los refugiados políticos. Les otorga un uniforme para socializarlos y que se puedan unir como colectivo admitido.

Orta propone una forma de resocialización a varios niveles. Una de sus colecciones, titulada *Refuge Wear* (fig. 31, fig. 32, fig. 33), despliega estas palabras, convertidas en una especie de manifiesto: “Vivir sin refugio por largos períodos deteriora rápidamente la salud física y moral. La falta adecuada de sueño aumenta la tensión, debilita el sistema inmunológico y acelera la pérdida de identidad y la separación del ámbito social”. Estas “vestimentas/arquitecturas/uniformes” no sólo están cubiertas por textos, sino que se usan como un nuevo tipo de “pintura itinerante”, llevando, por ejemplo, un compás y un mapa de Ruanda, un par de manos suplicantes o dibujos estilizados. Las imágenes serigrafiadas en estas prendas son como tatuajes: expresan ideas, sentimientos, identidad, valores, como las batas de los médicos, los uniformes de los bomberos, los policías, etc.

Mediante los trabajos de Orta se descubre pobreza y marginalización. Durante la Segunda Bienal de Johannesburgo en 1997, por ejemplo, presentó una pieza con la colaboración del Refugio de Mujeres de Usindiso, en París, y posteriormente en Nueva York, con el Ejército de la Salvación. Estos trabajos subrayaron cómo la habilidad de obtener la identidad es consecuente con la reelaboración y reinención de ropa donada a las personas necesitadas.

Un aspecto común en gran parte del trabajo de Orta, y de todas las artistas que estamos tratando, es el cuerpo como elemento central, lo que, por supuesto, nos une a todos. El vestuario y la arquitectura son estructuras construidas alrededor del cuerpo. Éste se ve tanto como productor de sensaciones, como constructor de relaciones. Visto bajo esta luz, las obras de Lucy Orta también se refieren a la identidad y, en concreto, a la identidad que nos pueden llegar a marcar sus uniformes.



Fig. 31. Fotografía original de *Refugio Wear*, Lucy Orta, 1998. Intervención realizada en East End, Londres.

Fig. 32. Fotografía original de *Refugio Wear*, *Osmosis with nature*, Lucy Orta, 1993.

Fig. 33. Fragmento de la fotografía original de la intervención de *Refugio Wear* realizada por Lucy Orta en 199-96.



IV.1.2. Una cuestión de género

Hombres y mujeres han procurado siempre llevar ropa diferente, teniendo en cuenta las distintas ocupaciones que desempeñaban. Cuando han llevado ropas parecidas, siempre ha habido un detalle que permitía identificarlos, como sucede con el cinturón o cualquier otra clase de adorno.

Como destaca Deslandres³⁶, en la antigua Grecia hombres y mujeres llevaban el mismo corte de tela rectangular, colocada de diferente manera drapeándolo o dejándolo suelto. En el siglo XIII llevaban trajes largos parecidos, las sayas, pero los tocados se podían diferenciar entre unos y otras; el rasgo definitivo del traje femenino en Europa, al menos durante dos milenios, fue el largo de la falda, siempre a ras de suelo, sin mostrar el pie, pues las normas sociales consideraban una actitud deshonesto enseñarlo.

La diferenciación sexual del vestido se consolidó al adjudicar al hombre una prenda que enfundaba las piernas hasta la cintura, aunque permitía contemplar su forma; se trataba de las calzas, que más tarde derivarían en los calzones.

En el vestido femenino, como ya hemos analizado, se consagró una prenda externa que cubría desde el cuello hasta los pies, la *sayá*, o se componía de dos elementos que cambiaron de nombre y de forma a lo largo del tiempo, constituyendo los conjuntos de faldas y corpiños.

Al aparecer los trajes abiertos y con botones, la botonadura distingue cada caso; las mujeres los abrochan de derecha a izquierda, mientras que los hombres lo hacen en sentido inverso. La explicación que da la tradición a dicha diferencia consiste en que la mujer, al amamantar al hijo, le sujetaba con el brazo izquierdo y dejaba libre la mano derecha para abrir el corpiño con facilidad, mientras que el hombre podía sujetar con la mano derecha el arma que se coloca en el lado izquierdo. La costumbre se mantiene, aunque los gestos que debían propiciar han desaparecido; de todas maneras, proporciona una imagen evidente de los distintos roles adjudicados desde el principio a los dos géneros de la especie humana.

Es a finales de la Edad Media cuando comienza la separación del traje masculino y el femenino, a partir de entonces el hombre se cubre las piernas con un traje con perneras, calzas, calzones, pantalones, etc., mientras que la mujer se ve reducida a

36. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 268.

utilizar solamente el traje abierto y largo hasta los pies. Esta moda no es universal, ya que en China y en ciertas regiones de la India las mujeres llevan pantalones, mientras que los hombres de etnias musulmanas llevan traje abierto por razones de comodidad. En general, las calzas o el calzón que permiten más libertad de movimientos se convierten en el traje propio del hombre occidental, símbolo de la autoridad y la autonomía.

En la mujer se consideraba una falta grave llevar el traje masculino, ésa fue la acusación principal formulada en el juicio a Juana de Arco³⁷; incluso hasta finales del siglo XIX, las mujeres no llevaron pantalón íntimo debajo de la falda, salvo las bailarinas, cortesanas o grandes damas, que los utilizaban por necesidades de trabajo, para ganar libertad de movimientos o por la belleza y arte con que se confeccionaban los encajes y pasamanerías. La mayoría de los hombres consideraban que el pantalón femenino era un insulto directo a los derechos del hombre. Sin embargo, desde el siglo XVII la mujer empieza a imitar algún detalle del traje masculino, como ya quedó patente con el traje de caza.

La diferenciación entre moda masculina y femenina ha experimentado muchas variaciones a lo largo de la historia. En algunos periodos, dice Dorfles³⁸, se pusieron de moda elementos excesivos, como la bragueta del siglo XVI o el estuche para el pene de algunas tribus primitivas; del mismo modo, se puede equiparar la moda de los pantalones vaqueros en los años sesenta en la búsqueda por poner de manifiesto la relevancia de los órganos genitales masculinos; igualmente han oscilado las variaciones de las prendas femeninas en función del pudor o lo lícito en el modo de vestir. Estas diferencias han sucumbido ante la igualdad de géneros con la moda *unisex*; no obstante, la diferenciación basándose en la vestimenta ha sufrido diversos avatares, desde los pantalones de las mujeres árabes a la falda escocesa, pasando por los faldellines griegos o el velo que cubre el rostro de las mujeres musulmanas.

A lo largo del siglo XIX cambia muy lentamente la mentalidad relacionada con la condición femenina; el 21 de diciembre de 1880 se aprobó en Francia una ley para la creación de liceos femeninos, a propuesta del diputado Camille Sée (1847-1919); a partir de ese momento, las estudiantes forzaron su entrada en la universidad, aunque en España Concepción Arenal (1820-1893) se vestía de hombre para poder asistir a las aulas universitarias.

37. J. Cordier, Juana de Arco. *Su personalidad. Su papel histórico*, Barcelona, Grijalbo, 1970.

38. G. Dorfles, *op. cit.*, p. 24.

También los grabados de moda evolucionaron. Hasta ese momento mostraban a la mujer ociosa en su casa; hacia 1875 se la representa fuera del hogar, viajando o de compras; a esta nueva mujer le corresponde un nuevo atuendo, pero todavía no se trata del pantalón bombacho que Amelia Bloomer (1818-1894) propuso, como ya vimos en la historia del traje femenino.

Poco a poco el corpiño de paño se fue sustituyendo por un chaleco de color, o por una blusa de lencería cuya evolución fue similar a la de las camisas masculinas. La blusa camisera, con o sin corbata es desde entonces uno de los elementos fundamentales del vestuario femenino³⁹.

Flügel⁴⁰ marca las diferencias que existen entre la ropa femenina y la masculina, aunque hay que tener en cuenta que en los últimos cincuenta años estas diferencias se han acercado cada vez más; el autor destaca los puntos en los que la ropa femenina permite mayores satisfacciones:

- El uso de una variedad mayor de colores.
- Más variedad de materiales, incluyendo un derecho casi exclusivo a la seda, junto con otros materiales que combinan levedad con elegancia, y que permiten el paso de los rayos solares.
- Mayor libertad individual en cuanto a la elección de materiales, corte y estilo del vestido.
- Ropa más ligera de peso.
- Mayor adaptabilidad a las estaciones del año, la mujer puede usar ropa liviana en verano y gruesos abrigos de piel en invierno.
- También la adaptación a los distintos ambientes resulta más eficaz para las mujeres, se puede quitar y poner chaquetas, chales, en varias capas.
- Mayor libertad de movimiento.
- Mayor limpieza.
- El derecho a exponer otras partes del cuerpo además de la cara y las manos.
- Mayor facilidad para desvestirse y vestirse.
- Ausencia de constricciones en partes esenciales del cuerpo, como el cuello, mientras que los hombres están condenados al cuello y corbata.
- Mayor facilidad para empaquetar y transportar.
- Valor higiénico mucho mayor en virtud de los puntos anteriores.

39. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 272.

40. J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 267.

Es evidente que las apariencias vestimentarias masculinas han variado mucho desde que Flügel escribió en 1964 *Psicología del vestido*; estas diferencias ya no son tan acentuadas, pero la mayoría se siguen cumpliendo.

La mujer joven de hoy, dice Deslandres⁴¹, se viste de miserable, cubierta de pingos, no por abandono sino por elección muy cuidada, es una especie de rebelión contra el proceso de la sociedad de consumo, un retorno a la naturaleza bastante ingenuo porque se trata de un estilo muy elaborado. Puede tildarse de poco sincero el hecho de “embellecerse” para dominar a la pareja, pero quien vive en sociedad no puede renunciar, de manera caprichosa, a agradar sin marginarse de una comunidad de la que se abastece.

Las artistas femeninas que empezaron a mostrar interés por esclarecer la condición real de la mujer en el universo del arte han dado bastante valor al concepto que la cultura occidental ha establecido de modo constante sobre la diferencia de género como motivo para la falta de igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres. El pensamiento predominante ha sido siempre que la mujer conectaba más con la naturaleza por medio de la intuición; y el hombre, con la cultura y la ocupación intelectual.

Por supuesto, las feministas defienden la tesis de que estos principios han sido un invento de los hombres, que inevitablemente conducía al desprecio de toda contribución cultural o intelectual femenina. Durante los años setenta, los grupos feministas se preguntaban dónde estaba la diferencia entre hombres y mujeres a la hora de exponer su obra y desarrollarla como artistas, y fue primordial a la hora de encontrar oportunidades, porque, si estas diferencias de género existían, cuestionaban el modo de expresar “ser femenina”.

La eclosión del sexo en la sociedad moderna es probablemente una reacción a la moral victoriana que se extendió hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Los cambios de la sociedad y los movimientos de liberación femenina parece que han incidido en una mayor proliferación de lo sensual, que se plasma en un nuevo concepto de lo sexual, lo cual influye en el vestido.

41. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 286.



Fig. 34. Fotografía de Schenck y Schenck. Chicas nuba realizando una danza. Solo llevan en el cuerpo pigmento ocre y aceite. Fotografía anónima.



Fig. 35. Virgen con el niño de Jean Fouquet, 1450. Museum voor Schone Kunsten

IV.1.2.1. El sexo del vestido

La costumbre de cubrir el cuerpo no reduce en nada la emoción sexual, todo lo contrario, la potencia y refina. A diferencia de lo que sucede en los animales, la capacidad humana de tener actividad sexual en cualquier momento se debe, según Squicciarino⁴², a la curiosidad por el cuerpo desnudo, que precisamente despierta el hecho de estar vestidos, y por el impulso erótico que se crea al desvestirse. “Donde hay un tabú hay un deseo”, decía Freud (1856-1939), y este principio se confirma gracias a la función de las prendas de vestir que, cubriendo los atributos sexuales primarios y secundarios, los destacan, lo que motiva el apetito sexual.

El desnudo de los pueblos primitivos (fig. 34), según los antropólogos, no ejerce ninguna atracción erótica, a diferencia de lo que sucede con los hombres civilizados vestidos; es obvio que la rutina de ver cuerpos desnudos ejerce una excitabilidad sexual menor, tal como se ha comprobado a través de diferentes costumbres; algunos grupos masculinos de etnia africana prohibían a sus mujeres el uso de cualquier clase de ropa para que no fueran deseadas sexualmente por los hombres de otros pueblos. Es más, en algunas tribus australianas que normalmente no portaban vestido alguno, sólo se les permitía utilizarlo en ritos y danzas particulares cuyo fin era provocar la excitación sexual, y en otros lugares, las prostitutas eran las únicas que llevaban vestidos.

Durante la segunda mitad de la Edad Media se reprimieron las manifestaciones sexuales, pues la moral de la Iglesia católica desaprobaba el placer erótico; en este contexto aparece la *chemise cagoule*, una especie de camisón de tela gruesa, totalmente cerrado, con un agujero en la parte frontal a través del cual se realizaba la copulación para que el marido fecundara a la esposa con el menor contacto posible, es decir, con el mínimo riesgo de experimentar placer en el cumplimiento de su deber procreador. De esta manera, se aislaba el cuerpo femenino de toda tentación y se fragmentaba el objeto del deseo⁴³.

La exhibición u ocultación del busto de la mujer es uno de los fenómenos más vinculados a la moda desde la antigüedad, por ejemplo, las prendas tipo bikini, que ya mostrábamos en la parte de historia, del mosaico de la villa romana de la Piazza Amerina del siglo iv d. C., o el vestido que deja el seno descubierto en una Virgen de Jean Fouquet, del siglo XV (fig. 35); los corsés que ele-

42. N. Squicciarino, *op. cit.*, p. 115.

43. VV AA, *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, 2008.

van el pecho y lo muestran, los vestidos de los años treinta que lo aplastan, o los trajes de los setenta que lo redescubren a través del *nude look*⁴⁴.

Los factores sexuales siempre han sido elementos fundamentales en el desarrollo del vestido; como afirma Flügel⁴⁵, la diferencia entre vestimentas depende de la constitución sexual de cada género y mantiene, como psicólogo, que la tendencia de la libido sexual femenina es más difusa que en los hombres; en ellas, todo el cuerpo es erógeno, mientras que en los hombres la libido está concentrada en la zona genital. A la vista de esto, no sorprende que la mujer sea a la vez el sexo más púdico y el más exhibicionista. Probablemente el aumento de placer que deriva del exhibicionismo del erotismo cutáneo absorbe cierta cantidad de energía sexual que, de lo contrario, se habría quedado sólo en una genitalidad.

De este modo, el vestido ejerce una función reguladora a través de la cual aumenta o disminuye el interés sexual hasta el punto de controlarla o sublimarla. La facultad de indicar la desnudez al mismo tiempo que la oculta dota a la ropa femenina de un poder de seducción y provocación: faldas cortas y estrechas que ajustan las caderas, prendas de vestir con un corte determinado que adelgaza la cintura, aberturas que realzan las piernas, etc., sin dejar de lado todas las prendas de verano que resaltan la sinuosidad y flexibilidad del cuerpo (*fig. 36*).

La mujer seduce permitiendo adivinar lo oculto a través de lo que Barthes⁴⁶ llama “la evidencia de lo interior”. A través de la historia del vestido se deduce que la ropa de vestir estimula por una especie de fuerza centrífuga, el interior se proyecta hacia el exterior y tiende a mostrarse, bien parcialmente a través del cuello, las muñecas, el busto y la parte inferior de la falda, o bien totalmente cuando una prenda interior se adopta para un uso externo. Esto cumple el cometido de poner en evidencia ese equilibrio entre lo que se muestra y lo que se oculta, que es donde se establece el juego estético y erótico. Teniendo en cuenta estas consideraciones, no se sostiene la hipótesis de Flügel según la cual no se iba hacia un proceso de cambio en la historia del vestido, sino hacia la desnudez⁴⁷.

Resulta compleja la asociación entre identidad y sexualidad cuando se sustenta en una serie de prácticas de adorno. Decorar el cuerpo puede asociarse a actos sexuales, dar placer, enviar señales sexuales o señalar identidades sexuales.



Fig. 36. *Sedución*, de Luna Nerea, 2006. CIPE, Museo del Traje.

44. El *nude look* es un término que se aplica al maquillaje y consiste en embellecer sin que apenas se note.

45. J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 136.

46. R. Barthes, *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 156.

47. J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 138.

Como destaca Entwistle⁴⁸, la cultura occidental da mucha relevancia al cuerpo de la mujer y ella es consciente de la capacidad de poder que poseen la ropa, las joyas y el maquillaje como aliados sexuales que realzan su atractivo. Nada que ver con la identidad natural femenina, sino que es resultado de tradiciones culturales que pretenden ver a la mujer más cercana a la sexualidad que el propio hombre. Sin embargo, a pesar de que existe una evidente relación entre vestimenta y erotismo, no puede decirse que la ropa y el adorno se basen únicamente en la simple atracción sexual.

Según Squicciarino⁴⁹, al final de la Edad Media, con el primer escote se empezó a alternar de manera deliberada el cuerpo y el desnudo, lo que reforzó los dos campos de la atracción y, en cierto modo, diferenció la vestimenta femenina de la masculina. Con la Revolución francesa la disparidad entre los sexos se acentuó de manera notable; el hombre, como sujeto político, tuvo que aceptar los cambios sociales también desde el punto de vista de la moda. Las mujeres de la alta sociedad, que hasta entonces tenían un papel pasivo, cuidaban su atuendo de manera pomposa y excéntrica a causa de dos tendencias sociales antagonistas: el narcisismo y la rivalidad sexual.

Para Veblen⁵⁰, la causa de esta diferencia en el vestir se remonta al estado de desarrollo económico en el que la mujer se consideraba propiedad del hombre. Como la mujer no tenía que ganarse la vida trabajando fuera de su hogar, se limitaba a decorar su casa, de la que ella misma era su principal ornamento. La exhibición de consumo y bienestar formaba parte del cometido femenino para poner de manifiesto la capacidad económica de su propietario. Por parte del hombre, renunciar a la exhibición que representa el ornamento del vestido supuso, según los principios del psicoanálisis, la inhibición de una fuente de satisfacción que, consecuentemente, transfirió su energía libidinosa hacia otras direcciones como el poder, el dinero o el trabajo.

Flügel⁵¹ señala que en el deseo exhibicionista relacionado con la exposición se encuentra una manera de conversión fácil, transformando el deseo de ser visto en el deseo de ver, puede permanecer no sublimado encontrando su satisfacción en la contemplación del otro sexo, o puede ser sublimado y encontrar expresión en el deseo más amplio de ver y saber. En ese sentido, la carga erótica de la indumentaria también puede proceder de la capacidad que tiene para simbolizar los órganos sexuales, por ejemplo, las pieles finas simbolizan el vello púbico, las corbatas

48. J. Entwistle, *op. cit.*, p. 225.

49. N. Squicciarino, *op. cit.*, p. 128.

50. T. Veblen, *op. cit.*, p. 139.

51. J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 150.

y sombreros, el pene; los zapatos, cinturones o velos, la vagina. No sólo algunos artículos de vestir representan los órganos sexuales, sino que todo el sistema de la vestimenta lo hace también en un intento de reconciliar el deseo contradictorio de modestia y exhibicionismo.

En los años cincuenta, el atractivo físico se convirtió en un atributo de cada mujer, pero que no constituía algo moralmente equívoco que se relacionaba con las prostitutas o un fenómeno exclusivo de algunas clases sociales, como las señoras de clase alta, las modelos o las artistas de cine. También el ama de casa tomó conciencia de que, además de ocuparse de la familia, debía cuidar su propia imagen, como consecuencia de la prosperidad económica que caracterizó el periodo de posguerra. Cuando los hombres volvieron a ocupar sus puestos de trabajo después de la guerra, pretendieron que la mujer volviera a su papel tradicional asumiendo como modelo un tipo de feminidad representada por Marilyn Monroe (1926-1962), de sensualidad provocadora, pero pasiva e infantil (*fig. 37*). Era una manera de reducir a la mujer a la simple voluntad del placer y la estética de la sumisión, haciendo de ella un objeto erótico.

Bajo las joyas, las galas, las lentejuelas, las flores, las plumas y la peluca, la mujer, que se ha transformado en una muñeca de carne y hueso, se exhibe; como una flor que se abre, la mujer muestra los hombros, la espalda, el seno. Salvo en las orgías, el hombre no debe demostrar que la desea: sólo tiene derecho a mirarla y a estrecharla bailando. [...] En traje de noche, la esposa se ha disfrazado de mujer para el placer de todos los machos y para ser orgullo de sus dueños⁵².

Entre la sexualidad y el adorno se encuentra el fetichismo, donde el propio objeto se convierte en centro de excitación sexual. Cualquier objeto que adorne el cuerpo puede convertirse en un fetiche: corsés, sujetadores, tacones altos (*fig. 38*), o materiales como la piel, el caucho o el PVC, cuyas propiedades de olor, opresión, color o brillo marcan el contorno del cuerpo y les confiere popularidad entre los fetichistas. También los fetiches se ponen de moda y son tan amplios que la definen por un periodo de tiempo, “cuando la moda (expresión cultural grupal) y el fetichismo (expresión sexual individual) están en perfecta armonía, podemos hablar de un fetiche cultural o nacional”⁵³. Las modas occidentales toman continuamente ideas prestadas del fetichismo y, aunque existe cierta convergencia entre moda y fetichismo, hay que hacer una distinción entre ambos; la moda puede jugar con la idea del fetichismo, pero su juego se encuen-



Fig. 37. Marilyn Monroe. Fotografía de Georgeous.



Fig. 38. Sombrero, tacones, cuero, tres de los iconos del fetichismo. Fotografía anónima.

52. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1972, p. 312.

53. D. Kunzle, *Fashion and fetishism*, Totowa, Rowand and Littlefield, 1982, p. 1.

tra a cierta distancia de la verdadera experiencia del mismo, tal como la define la literatura académica.

Entwistle⁵⁴ destaca cómo en los últimos años abundan imágenes de mujeres con ropa fetichista, como Vivienne Westwood (1941) y la cantante Madonna (1958); ellas han popularizado el estilo fetichista para las mujeres, estilo que ha representado un papel importante en la subcultura *punk* de los años setenta; con su maquillaje especial, ligas, medias, piel, cadenas, se rebelaron y burlaron abiertamente de las convenciones de la feminidad.

El capitalismo ha dado un importante empuje a la aparición de modas fetichistas, porque la propia moda se ha desarrollado a la vez que el sistema y porque la industria de la moda se ha apropiado de muchas prendas del guardarropa fetichista. De esta manera, ha integrado en la corriente principal subculturas sexuales que anteriormente se consideraban *underground*, aunque despojando al estilo de buena parte de su significado original.



Fig. 39. *Seducer* de la serie *Sobre la seducción*, Naia del Castillo, 2002. Fotografía luxachrome, 100x100cm.

Naia del Castillo. Seducción hombruna

Naia del Castillo (1971) nació en Bilbao y estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco. Con una obra de tradición textil, siente la necesidad de politizar o, mejor dicho, ironizar con el sexo del vestido. Ella se inspira en los métodos de seducción para crear prendas sugerentes que transparentan senos libres de toda sujeción o aprisionamiento. En su obra *Seducer* (fig. 39), hace una clara alusión al poder de lo que se muestra, pero no de lo que se ve. Una apariencia masculina, austera, una camisa de corte hombruno con un ligero encaje justo en la zona femenina de máxima atracción. Un pecho sinuoso que no se quiere mostrar en plenitud. El tejido elegido para la transparencia, encaje, es el tejido de la mujer, pero la apariencia y el título nos traslada al hombre.

Es la atracción física para la obtención de un propósito. Es posible que Naia, en su trabajo, nos esté proponiendo la idea de que el poder ha sido durante siglos propiedad del hombre, pero siempre, y más en estos momentos, lo gestionan mujeres. Y para ello la carga erótica que algunas prendas proponen sirve de propósito para este sugerente cambio de poder.

54. J. Entwistle, op. cit., p. 235.

Por otro lado, la lectura más radical de esta obra de Naia del Castillo nos llevaría a pensar que es indiferente el tipo de indumentaria que la mujer lleve en su cuerpo, ya que ésta, a pesar de tener connotaciones masculinas, marca su atención en los atributos femeninos del cuerpo. No es el traje el que hace a la mujer, sino la mujer la que marca un traje. No importa de lo que te vistas, tu identidad impregna la vestimenta.

La reflexión sobre el deseo de poseer, está implícita no sólo en su obra *Seducitor*, sino en toda la serie *Sobre la Seducción* (fig. 40, fig. 41, fig. 42). La posesión de la belleza que nos refiere a la riqueza, y a su vez al sexo, especialmente al sexo, viene a través de sus ropas, de sus elementos de decoración y ornamentación, de botas, maquillaje o de sus joyas “baberos” en las que centra toda una narración simbólica. La belleza, la elegancia y los elementos arquetípicos de la seducción están siempre presentes.

Naia del Castillo traslada la posesión que el hombre y el entorno doméstico mantenían sobre la mujer a un escenario en el que es una mujer la que posee, a través de las armas de la seducción.



Fig. 40. Arriba. S.T. de la serie *Sobre la seducción*, Naia del Castillo, 2002. Fotografía luxachrome, 110x100cm.

Fig. 41. Centro. *Cortejo* de la serie *Sobre la seducción*, Naia del Castillo, 2002. Fotografía luxachrome, 76x100cm.

Fig. 42. Abajo. S.T.- *Seducción* de la serie *Sobre la seducción*, Naia del Castillo, 2002. Fotografía luxachrome, 100x100cm.



Fig. 43. *Sigo mi camino*, Susy Gómez, 2008. Hierro galvanizado.



Fig. 44. *Sin título*, Susy Gómez, 2008. Hierro galvanizado.



Fig. 45. Izquierda. *Sin título*, Susy Gómez, 2008. Aluminio satinado.



Fig. 46. Derecha. *Sin título*, Susy Gómez, 2008. Hierro galvanizado.

Susy Gómez. La sensualidad de la sexualidad

Nacida en Pollença, Mallorca, en 1965, realizó sus estudios de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Pero no fue hasta la convocatoria de la feria ARCO 95 cuando sus obras comenzaron a ser conocidas.

La sexualidad está en la obra de **Susy Gómez** (1964), pero también el agua, las flores, paisajes, vestidos, lo interior y lo exterior y, en conjunto, las experiencias y las sensaciones. Los trajes de esta artista creados en hierro y posteriormente galvanizados son la mejor muestra de cómo el vestido femenino es diferente al vestido masculino.

Con estos vestidos de Susy Gómez, se podría decir, de forma irónica, que la mujer iría “vestida para la guerra”. Duros como una armadura, a la vez que sensualmente femeninos (*fig. 43, fig. 44, fig. 45, fig. 46*). Seducción de hierro galvanizado para que sea la presencia femenina la que marque el acercamiento. Son vestidos llenos de pasión, sensibilidad y tensión femenina. El vestido como factor de género, de atracción y de sensualidad.

Como ya hemos visto con anterioridad, las obras de las artistas que tratamos pueden llevarnos a múltiples lecturas, y en este caso en concreto podríamos decir que se cumple este hecho, ya que otra posible lectura de estas obras de Susy Gómez es que la rotundidad y dureza del material de los vestidos contrasta con la sensualidad de éstos, lo que nos lleva a pensar en una dura crítica hacia el papel que tiene que desempeñar la mujer que viste estos trajes. Está obligada a la seducción, está obligada a ser portadora de un sentido sexual que acompaña sus movimientos y es ese hierro galvanizado el que la atrapa como los barrotes de una cárcel y no le permite igualarse al hombre y no hacer gala de esa sensualidad-sexualidad que rodea el mundo de estos vestidos.

Los vestidos de Susy Gómez tienen amplios registros poéticos, son metáforas en las que se fusionan lo más delicado de la simbología que representan con lo más amenazador del material del que están contruidos. Entre lo más frágil y lo más rotundo, las emociones fluyen y lo autobiográfico se deja entrever.

Birgit Jürgenssen. Un horno reproductor

Küchenschürze getragen (1949-2003), iniciada en el surrealismo, investigó la relación de la mujer con su entorno social dentro del conjunto de artistas que realizaron la mayor parte de su obra en la segunda mitad del siglo XX. Los cambios, la metamorfosis del cuerpo femenino en las diversas etapas físicas, pero también psicológicas, fueron el centro de atención de su obra. Por lo que su trabajo no sólo es conceptual, sino que podríamos decir que se adentra en el psicoanálisis.

Jürgenssen se propuso subvertir los roles sociales de la feminidad y para ello utilizó su propio cuerpo como material y a la vez formato para reconstruir los moldes que constriñen a la mujer en el contexto social imperante. Creaba escenarios, muchos desde la perspectiva surrealista, en los que muestra el horror de las situaciones de la mujer en los marcos que les son asignados.

La crítica feminista está presente con gran dureza en la obra de Birgit Jürgenssen. En su obra *Küchenschürze getragen* (fig. 47, fig. 48), la cocina es parte del vestido de la mujer, de modo que tanto la plancha como el horno forman parte de sus diseños del traje que construye y que es a la vez la cárcel en que se desarrolla la vida de la mujer bajo la mirada represiva del hombre. La mujer es una parte del mobiliario, esencialmente del mobiliario de cocina, y como tal es vista y, por tanto, vestida. Todo ello conlleva un mensaje agrio, aunque, en ocasiones, lo tiña de cierta ironía.

Pero este delantal-horno con un pan dentro también hace alusión a la faceta maternal que la mujer ha mantenido durante siglos frente al hombre. De pronto el carácter reproductor femenino fija la sexualidad como centro de atención y los atractivos sexuales que la mujer puede ofrecer pasan a un primer plano⁵⁵.

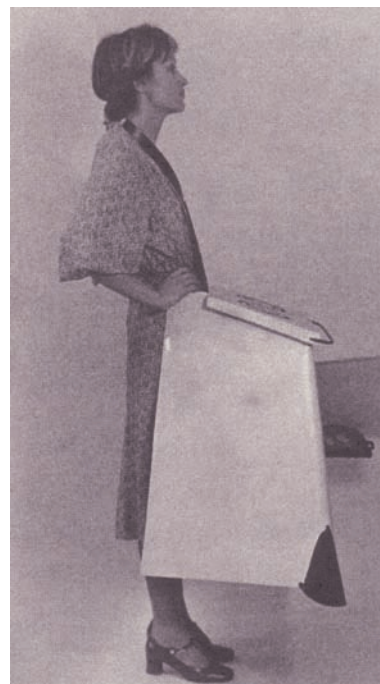


Fig. 47. *Küchenschürze getragen*, Birgit Jürgenssen, 1975.



Fig. 48. *Küchenschürze getragen*, Birgit Jürgenssen, 1975.

55. Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus, Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 149.



Fig. 49. *Monólogo interior*, Maribel Doménech, 2000. Cota de malla de cableado blanco.

Maribel Doménech. Vestido y materia

Maribel Doménech (1951) teje sus esculturas y piensa que esa acción de tejer la une al pasado, a la memoria, a la vez que crea una doble pulsión en su obra, más o menos política y más o menos sexual. Es un feminismo poco agresivo que se construye a través de la creación de ropas con claras formas femeninas, fabricadas con materiales ásperos, rudos. Son vestidos tejidos, como si se tratase de lana, con cableado eléctrico, con alambres de hierro galvanizado, etc., todos materiales considerados de uso profesional masculino, para construir vestidos femeninos deformados en sus mangas y largura, y a los cuales denomina *Armas de Mujer o Monólogo Interior*. Son cotas de malla, una en blanco (fig. 49) y otra en negro (fig. 50), en distintos colores. Con las que la artista interactúa, se las pone y se las quita, ella y otras personas. Hombres y mujeres. Es el juego de la seducción (fig. 51).

Cada unidad escultórica se relaciona en un diálogo múltiple que alterna forma, posición y situación en el espacio; peso, dureza, textura, opacidad y color de los materiales utilizados, esbozando así un entendimiento dialéctico de contrarios en el que ningún elemento sobresale del otro, sino que forman un todo superior. Consiste en un doble juego en el que el material se muestra siempre en su color y materialidad intrínseca.

El vestido ha sido, en todas las sociedades, un factor simbólico asociado al género, pero también ha sido un elemento de atracción sexual. No es tanto el sexo del vestido, sino la sexualidad del vestido, lo que ha condicionado las modas. Según las características de la coyuntura social, el vestido ha sido utilizado por la mujer como un arma de atracción y de seducción.

Los diversos estadios por los que pasa una sociedad tienen sus propios elementos eróticos, que se reflejan en el vestido y sus complementos, tanto en los exteriores como los interiores, por ejemplo la lencería. Son elementos que están condicionados tanto por la psicología del momento como por las posibilidades de todo tipo: tecnológicas, de costumbres, morales, modas, etc.



Fig. 50. Izquierda. *Monólogo interior*, Maribel Doménech, 2000. Cota de malla de cableado negro.

Fig. 51. Derecha. *Monólogo interior*, Maribel Doménech, 2000. Cotas de malla de cableado rojo.



IV.1.2.2. La lencería

La ropa interior femenina, su uso y elección, ha sido durante siglos algo que dotaba a quien la llevaba de signos de rango y distinción. Hasta hace poco tiempo, en los inventarios y herencias de las damas nobles se precisaba el número de piezas de seda, encajes, bordados y lencerías que se legaban a sus herederos. Como dice Gavarrón⁵⁶, la ropa interior ha sido objeto de disfrute de mujeres selectas privilegiadas, de tal modo que aún hoy, en plena modernidad, el uso de estas prendas es signo de promoción social, cuando una vez más la alta burguesía empieza a prescindir de ella, al menos en relación con los lujos y fastos de su reciente pasado.

De 1830 a 1914 puede considerarse la edad de oro de la lencería íntima (*fig. 52*), pues en esta época fue más abundante y oculta que nunca; fue una etapa privilegiada para los fetichistas de ambos sexos, que disfrutaron de una protección interna que les hacía sentirse como joyas protegidas en un tabernáculo.

Entre las prendas de lencería más utilizadas figuran el pantalón y las medias de seda guarnecida con encajes. Estas medias, y otras de algodón o lana, fueron tejidas a mano (*fig. 53*) hasta que ya entrado el siglo XIX aparecieron las primeras medias de seda artificial, tejidas a máquina en tejidos diversos⁵⁷.

No hay duda, como dice Entwistle⁵⁸, de que la lencería ha estado siempre asociada a la sexualidad, aunque su uso también cumplía la función de proteger el cuerpo de efectos externos nocivos, como en la Edad Media, en la que mediante sencillos sacos o camisas lisas se salvaguardaba la piel del áspero contacto con las telas rígidas e incómodas; en este sentido, la ropa interior cumplía una función más utilitaria que erótica. La escala social también ha sido determinante en el uso de estas prendas, ya que las mujeres de alto rango social llevaron corsé a partir del siglo XV, para estrechar la cintura al estilo isabelino, hecho que estaba más relacionado con la distinción y la clase que con una posible atracción erótica.

La ropa interior ha desempeñado siempre diversos papeles: funcional, erótico, social, incluso signo de rebeldía; por ejemplo, en España, durante el Trienio Constitucional (1820-1823), las damas partidarias lucían ligas verdes que, a la manera de Mariana Pineda (1804-1831), bordaron con el lema “Constitución o muerte”. Por lo general, las ligas siempre han ido bordadas; el tema preferido de estos bordados era el amatorio, hasta el punto



Fig. 52. Ropa interior para dama diseñada por Yva Richard, hacia 1920. Impresión en plata. Colección privada.



Fig. 53. Par de medias bordadas, hacia 1905. Museo Galliera.

56. L. Gavarrón, *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 25.

57. R. de la Puerta Escribano, *op. cit.*, p. 191.

58. J. Entwistle, *op. cit.*, p. 243.



Fig. 54. Sujetador presentado en la Exposición de Artes Decorativas de 1925, realizado en encaje, algodón y satén. Museo Galliera.

de que algunos caballeros declaraban su amor regalando una liga con un mensaje bordado. Considerando la cercanía con el cuerpo, las prendas íntimas se convierten en la última parada antes de llegar al cuerpo desnudo, es una “posición intermedia” entre el cuerpo vestido y desnudo, lo que aporta más carga erótica al hecho de desnudarse.

El siglo XVII fue pródigo en costosas y cuidadas lencerías íntimas. El siglo XVII, el siglo de la Ilustración, desvelaría poco a poco el tan rígido como ceñido cuerpo femenino⁵⁹.

La anatomía femenina, secuestrada entre miriñaques, corsés y enaguas durante el siglo XIX, conoce en el siglo XX, según Gavarrón⁶⁰, el descubrimiento progresivo de su cuerpo, tanto en la intimidad como en la calle, trabajando o de vacaciones. La guerra de 1914 ejerció una gran influencia en el cambio de indumentaria, pues ni las labores en el campo ni las cadenas de la fábrica, ni los despachos permitían las faldas largas y los excesos de las prendas íntimas; cada año de guerra fue testigo de la supresión de las poco prácticas ropas íntimas. Ya en 1912 se empezaba a mostrar en los escaparates americanos ropa de lencería; los primeros sujetadores de la historia (fig. 54), elaborados con algodón, hilo o seda, acabaron con el imperio del corsé. Al principio se colocaba encima de la camisa, pero pronto se vio que ésta sobraba y pasaron a cubrir de manera directa el pecho de la mujer. La agilidad de movimientos que aportaban, unido a los nuevos movimientos feministas, fueron razones suficientes para que las nuevas prendas invadieran los roperos femeninos.

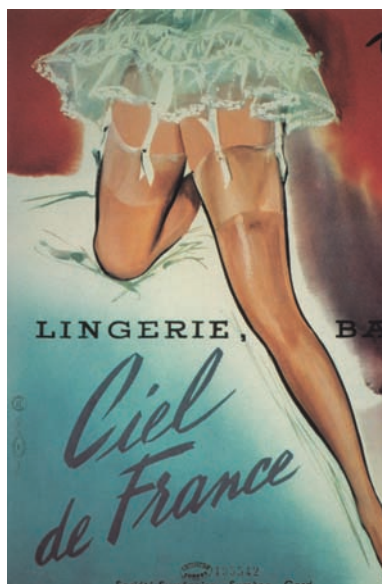


Fig. 55. Anuncio de lencería, ligero, realizado por Pierre Brenot, 1959. Biblioteca Forney.

Con la supresión del corsé, las medias perdían su sujeción y quedaban libres; llevó tiempo encontrar la solución, pero al fin se inventó el ligero (fig. 55), una prenda ligera y elástica que estiraba las medias, entonces nadie sospechaba que acababa de ver la luz una prenda que haría estragos en la imaginación de los hombres del siglo XX. Se convierte en uno de los fetiches más representativos como símbolo de la feminidad por la proximidad a la braga, “estuche calado de la joya secreta”⁶¹.

Los años veinte fueron el preámbulo de una nueva guerra, pero también fueron los años de la independencia femenina en cuestión de ropa de vestir; por primera vez, la mujer no necesitaba ayuda para vestirse o desnudarse, podía hacerlo sola gracias a la sencillez de las prendas, lo que le permitía que su arreglo fuera verdaderamente íntimo.

59. L. Gavarrón, *op. cit.*, p. 95.

60. *Ibid.*, p. 209.

61. *Ibid.*, p. 212.

Los surrealistas hicieron un verdadero culto a la intimidad femenina. Con ocasión de la Exposición Internacional Surrealista de 1959-1960, se celebró un festín inaugural cuya mesa para el convite era el cuerpo de una mujer sobre el que Méret Oppenheim (1913-1985) colocó cuidadosamente el menú. Cuenta Gavarrón⁶² que la modelo estaba despierta durante el acto e hizo sorprendentes declaraciones a testigos presenciales sobre las sensaciones que experimentó durante el simulado “canibalismo”. En los años treinta el panorama cambió completamente, el nazismo alemán bajó el largo de la falda hasta los tobillos y se estableció una feroz distancia entre la vida privada y la vida pública.

La evolución de la ropa se intensificó durante el siglo XX; en 1900 era abundante, pero invisible; en 1914, ya se muestran los encajes y festones; en 1918, las mujeres enseñan los tobillos; en 1925, muestran las rodillas; en 1930 se impone una línea simple, sin cortes ni pliegues, fácil de imitar, que incapacita la mínima intuición del estatus social de su portadora por la sencillez y popularidad de su corte, una línea estilizada, sin talle y sin marcar el pecho; una línea que necesita medias ceñidas y sujetas por un ligero, con bragas cómodas; una línea que va preparando a la mujer para su papel de organizadora de la vida de retaguardia, una ropa ceñida al cuerpo, natural y sin falsos rellenos ni encajes que guiará a la mujer a la gran revolución vital y técnica de los años cincuenta.

En España, después de la Guerra Civil, la ropa sufre un encorsetamiento moral, sobre todo en los pueblos; la Iglesia promulga normas que recomiendan decencia; Gavarrón⁶³ enumera alguna de ellas dictadas el 11 de julio de 1943:

-Las mujeres no aparecerán por las calles de esta aldea con vestidos demasiados estrechos, en sitio que despierten las malas pasiones de los hombres.

-Nunca llevarán vestidos demasiados cortos.

-Han de tener cuidado de no ir demasiado escotadas.

-Es vergonzoso que las mujeres vayan por la calle con manga corta.

-Toda mujer que salga a la calle ha de llevar medias.

-Las mujeres no llevarán ropa hecha de tela transparente o de malla en los lugares que la decencia exige vayan cubiertas.

-Los chicos no deben ir por la calle con los muslos al descubierto.

62. *Ibid.*, p. 221.

63. *Ibid.*, p. 270.

-Las muchachas no andarán por lugares apartados porque es inmoral y peligroso.

-Ninguna mujer o muchacha decente ha de ser vista en bicicleta.

-Ninguna mujer decente ha de ser vista en pantalones largos.

-Lo que en las ciudades se llama “baile moderno” está estrictamente prohibido.

En los colegios y en los locales de la Sección Femenina ni siquiera tenían conocimiento de los refinados calzones renacentistas, porque para hacer gimnasia utilizaban unos pantalones confeccionados con tela de gabardina ceñida con gomas elásticas, que sujetaban los muslos de las gimnastas, bailarinas y colegialas. Son los aborrecidos “pololos”, que cortaban la circulación sanguínea. Sin embargo, las mujeres de la alta sociedad contemplaban lujosas revistas como *Lencería París Chic*, que en el verano de 1953 seleccionaba creaciones para el ajuar de las mujeres elegantes que no se conformaban más que con seda, raso o *piel de ángel* para sus equipos de ropa interior. También se confeccionaba una especie de lencería aerodinámica con fibras más modestas de lino o algodón, rebosantes de rellenos y círculos concéntricos alrededor del pecho para darle proporciones inverosímiles.

Con Fraga, en la década de los sesenta, se anunciaba un cambio que las coplillas populares dejaron en la memoria: “Con Arias Salgado, todo tapado. Con Fraga, hasta la braga”. En estos años, el pantalón se masifica tirando por tierra algunas piezas de lencería íntima como la combinación, el ligero, las ligas y las bragas caladas; el *panty* fue la primera señal del futuro leotardo y el *body*, impuso su propio criterio de comodidad.

A partir de los años sesenta, tocamos techo en lo que a diferencias nacionales en la ropa interior femenina se refiere y mejor será tratarlo como fue: una verdadera revolución cosmopolita que ha cambiado los ritos y las costumbres vestimentarias por igual en toda Europa⁶⁴.

A principios de los setenta la protección interior femenina no podía ser más exigua: braga y sujetador en el invierno; si eran *hippies*, ni siquiera eso. Los corseteros y lenceros se arruinaban porque las nuevas generaciones en la lucha por la libertad dejaban bragas, sostenes, medias y otras ataduras en los cajones de su casa.

64. *Ibíd.*, p. 293.

En efecto, a partir de los últimos años de la década de los sesenta el universo femenino en cuanto a ropa parece escindirse en dos: una minoría vestida según los cánones tradicionales, sin demasiada invención, y una mayoría vestida a su aire, al principio con gran imaginación, para caer después en la vulgaridad y la uniformidad.

La publicidad de las prendas interiores femeninas ocupa páginas en la prensa, en las revistas, en el cine y en la televisión. La intimidad deja de ser un tabú, todo el mundo puede saber y reconocer cómo viste una mujer por dentro; lo que antes de la Segunda Guerra Mundial era propio de las revistas porno, llena ahora los muros y las publicaciones más burguesas y respetuosas: formas sencillas y juveniles con tejidos elásticos, incluso diónisíacos por su tacto y color.

No escapan al fino observador, en los cajones de ropa íntima, esas enaguas furtivas, esos ligeros exiguos o esos calzoncillos de estampaciones anticonvencionales con los que imagina ceremonias tan secretas como íntimas. Pues si hay ropas que fueron de uso obligado en ciertos momentos históricos, con el tiempo adquieren un valor de elección personal y voluntarista. Las personas eligen. Y dotan a estas prendas de un significado personal y ajeno a la época en que era obligatorio llevarlas porque no había otra cosa⁶⁵.

Rebeca Horn. Oprimir el cuerpo o liberarlo

Rebeca Horn (1944) es una de las artistas alemanas más sobresalientes de las últimas décadas. De espíritu inquieto, ha situado el centro de su investigación artística en la búsqueda del valor del cuerpo, para lo que ha empleado formatos tan diversos como la escultura, la pintura, la *performance*, el vídeo, el cine o la instalación. No obstante, no sólo el cuerpo ha sido el centro de su interés creativo, Horn siempre intenta explorar diferentes rutas para expresar sus emociones, fobias y, en general, dar salida a su sensibilidad. El arte corporal, en su caso, no es una especie de meta alcanzada tras un largo camino, sino el ámbito en el que ha desarrollado su actividad más compleja, con la elaboración de trabajos de facturas muy diversas.

Unos de sus primeros trabajos significativos es *Trompa*, realizado en 1968. Era un saco largo y estrecho de tela que se adosaba a la parte inferior del rostro. Poco después de realizar este trabajo, Rebeca Horn fue hospitalizada por una infección pul-

65. *Ibid.*, p. 41.

monar grave. Su internamiento de siete meses hizo que su interés por el cuerpo se incrementara. De esta forma nació su obra *Cornucopia. Sesión para dos pechos* (fig. 66), que consistía en un tubo de tela que unía la boca con los pechos.

Re-descubrir un cuerpo curvo —dijo—, forrado con un material suave y doblado a la inversa. [...] El instrumento genera una sensación de diálogo en el actor: el espacio interior directo que comunica la boca y el pecho crea el deseo de hablarse y de percibir individualmente ambos pechos, aislados de su entorno y separados el uno del otro: la propia facultad perceptiva se amplía para convertirse en triangulo y proporcionar individualidad a cada pecho, cual si fuesen dos seres separados entre sí⁶⁶.

Al igual que sucede con la prenda íntima del sujetador que separa los pechos, y sólo si miramos hacia ellos desde arriba, encontramos el diálogo que se establece con *Cornucopia*.

Otra de las obras de Horn que hacen referencia a la ropa interior, pero desde el fetiche, es *Máscara de lápiz* (fig. 67). Jugando con la iconografía del sadomasoquismo, apareció esta obra, que consistía en una máscara o especie de capucha elaborada con cintas negras verticales y horizontales de las que sobresalían pinchos que no eran otra cosa que lapiceros afilados con los que se podía dibujar de forma semiautomática con movimientos de la



Fig. 66. *Cornucopia. Sesión para dos pechos*. Rebeca Horn. 1970.

66. Citado en Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, p. 169. Cita sacada del Catálogo de Rebeca Horn, Santiago de Compostela, CGAC, 2000, p. 18.

cabeza. Negación del sadismo y acercamiento a la cultura *punk* que en aquellos momentos emergía en contraposición al candor *hippie*, según manifiesta Juan Antonio Ramírez⁶⁷.

En *La tierra cautiva* (fig. 68) aparece un cuerpo que solamente está cubierto por la lencería más preciada. Una confección de plumas blancas que cubre el sexo, un sexo femenino gigantesco, que se abre al espectador como si de la cola de un pavo real se tratase, seduciendo, acariciando. Esculturas móviles que convierten a sus portadoras en “obras de arte”⁶⁸.

El carácter experimental de su obra la ha llevado a exponer sus piezas fuera del contexto museístico. Sin embargo, dicha experimentación ha resultado eficaz para desarrollar, en muchos casos, las ideas que pretende transmitir, ya que, más allá del lugar donde situar la obra, la artista pretende investigar el mundo de la metáfora, del ensueño y la leyenda, haciendo del cuerpo y su relación con la máquina uno de los puntos de interés que estimulan su reflexión.

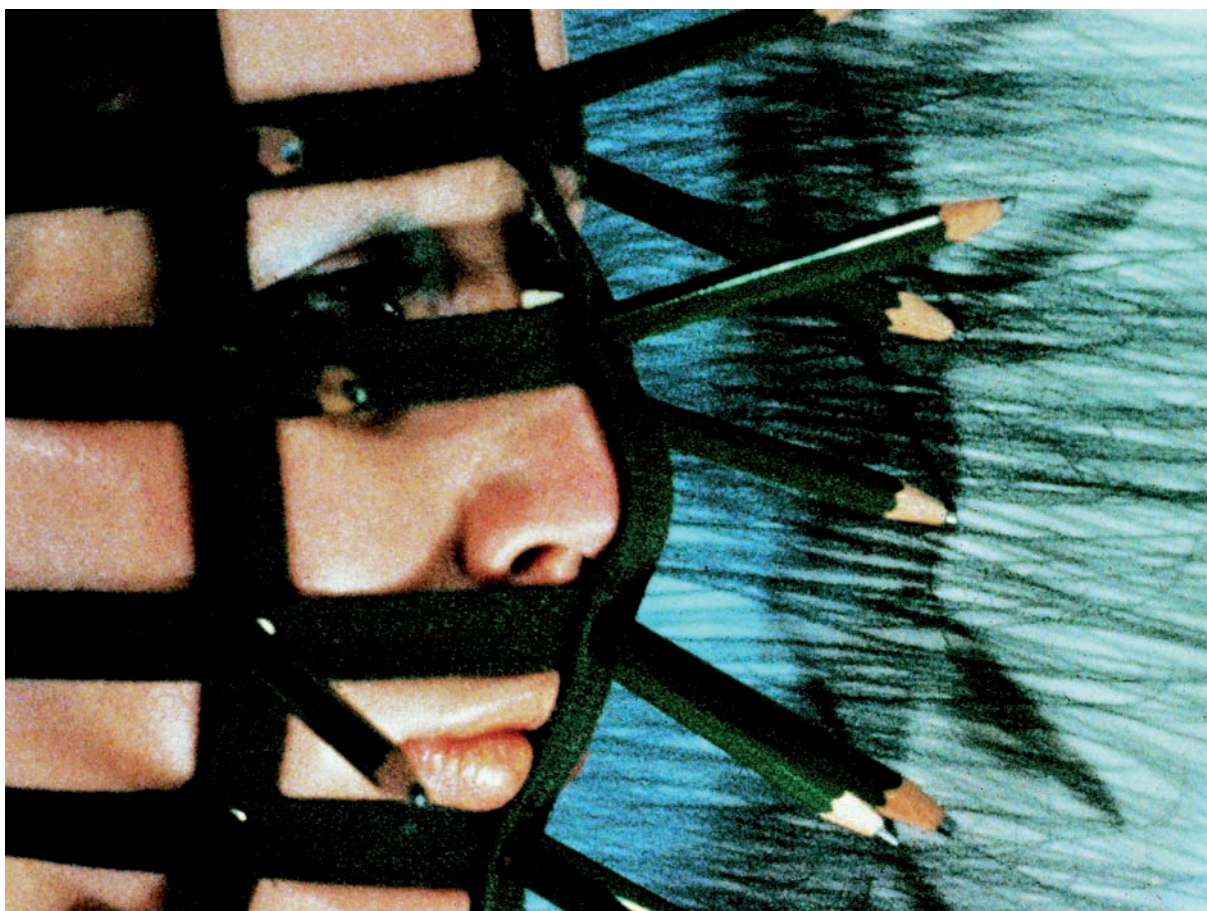


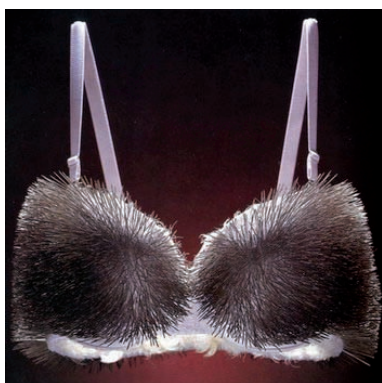
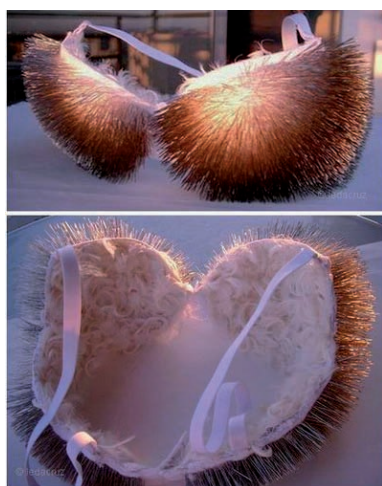
Fig. 67. Abajo. Máscara de lápiz. Rebeca Horn. 1972.

Fig. 68. Arriba. *La tierra cautiva*. Rebeca Horn. 1978.

67. *Ibíd.*, p. 171

68. *Ibíd.*



Fig. 69. *Hold me*, Leda Cruz.Fig. 70. *Hold me*, Leda Cruz.Fig. 71. *Like diamonds*, Leda Cruz.

Leda Cruz. Elementos de castidad

Las obras de **Leda Cruz**, artista brasileña afincada en Portugal, son testigos oculares de gran intimidad, con fidelidad a su discurso de la corporalidad desde una perspectiva femenina. Se conduce al observador a un espacio privado y los momentos y gestos se identifican con el universo femenino. Leda Cruz manipula y transforma los objetos femeninos para darles un nuevo significado. En su obra *Hold me* (fig. 69, fig. 70), crea un sujetador intocable, hiriente para aquel que se acerque, pero no para quien lo lleve puesto, un sujetador mullido por dentro y con pinchos en el exterior. Lo mismo sucede con la pieza *Like diamonds* (fig. 71), un sujetador con incrustaciones de cristales rotos. La combinación de diferentes materiales, tales como el alambre de púas y el vidrio, genera objetos con una sensación de inquietud sobre su uso potencial.

La condición femenina parece purificarse con la lencería de Leda Cruz, haciendo un homenaje a todas aquellas mujeres que sufren en silencio las distintas vejaciones de las que pueden ser objeto cuando se encuentran solamente cubiertas por la ropa interior. Una lencería que protege y viste el cuerpo a la vez que ahuyenta a un enemigo utópico. Parece que Leda quiera hacer una nueva lectura de lo que debería ser ese vestido íntimo, tan cercano al cuerpo que se podría decir que el mismo es cuerpo.

En el siglo xx, la lencería ha evolucionado como un elemento del vestido en buena parte independiente del propio vestido, adoptando modas tendentes más a satisfacer la sensualidad, también la sexualidad, que como un elemento diferenciador. Los movimientos feministas y los movimientos populares entre los jóvenes de los años sesenta a los ochenta la entendieron no como un producto artístico, sino como un ataque a la mujer; por el contrario, utilizaron con profusión los adornos.

Cuando se considera la proximidad de la ropa interior al cuerpo, no es de extrañar que esta sea el centro de un gran interés erótico. Es la última parada antes de revelar el cuerpo desnudo, una posición intermedia entre el cuerpo vestido y el desnudo que sirve para infundir una mayor carga erótica al proceso de desnudarse⁶⁹.

69. J. Entwistle, *op. cit.*, p. 244.

IV.1.2.3. El adorno

Desde que el ser humano habita la tierra ha llevado adornos. Eso muestran las excavaciones en asentamientos prehistóricos, en los que se han encontrado más objetos destinados al adorno que otro tipo de utensilios, como las herramientas. En las tumbas es donde más adornos se han encontrado, de lo que se deduce que en todo el mundo se acostumbraba a enterrar a los muertos con lo que en vida consideraban de gran valor y lo que estaba más relacionado a su personalidad y rango social.

Köning⁷⁰ destaca los adornos incas que eran fastuosos por el material empleado, que se basaba en plumas de ave elaboradas con gran refinamiento. El color es lo que más llama la atención en un adorno, ya que el ser humano se orienta principalmente de manera óptica. Los investigadores del comportamiento animal hablan de “disparadores” que sirven para producir la atracción de los animales de otra especie; también se encuentran funciones simbólicas en el color, por ejemplo, cuando dos peces que lucen su brillante “traje de boda” empiezan a pelear y el perdedor abandona sus colores en cuestión de segundos; ese brillo de colores funciona como símbolo de superioridad, el inferior se hace “pequeño y feo”, y de esa manera confirma su pérdida de poder y de rango.

Asimismo, en la especie humana, el adorno, el color, sirve para otorgar cierto estatus, como en las túnicas de los senadores romanos, cuyas rayas y color definían su rango. Posiblemente las formas de adorno primitivas surgieron cuando el cazador se colocaba como trofeo una pluma en el pelo o se echaba la piel del animal por encima del cuerpo; también se han utilizado como adornos dientes de marfil, garras, cuerno, pelos, tiras de piel o cabezas de animal.

Hay formas de adorno que se llevan directamente sobre la piel; Flügel⁷¹ destaca el tatuaje, así como la perforación de las orejas y del tabique nasal, como es el caso de las mujeres de la India, que todavía llevan diamantes en la nariz, o los campesinos de Appenzell (Suiza), que llevan botones de oro en las orejas. Otra forma de adorno lo constituyen los peinados con diversas formas (*fig. 72*), que permiten usar todo tipo de artilugios como peinetas, horquillas y coronas.



Fig. 72. Colección Mozart, Tono Sanmartín, 2005-06.

70. R. Köning, *La moda en el proceso de la civilización*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicaciones, 2002, p. 102.

71. J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 46.



Fig. 73. Desgraciado accidente de la duquesa de la pluma, grabado coloreado del último cuarto de siglo XVIII. Fondazione Antonio Mazzotta.

El cabello y sus tipos de peinado correspondientes contribuyen, junto a los demás elementos de la indumentaria, a la constitución de la imagen corporal, es decir, establecen la forma en que el sujeto vive el complejo de sus propias características físicas, influyendo en el concepto de sí mismo y en la interacción con los demás⁷². (fig. 73)

El arte de la cosmética, cuya raíz griega es *kéōsmesis* (adorno, decoración), representa desde la antigüedad una manera de mostrar la propia individualidad y de comunicarse con los demás. La cosmética se ha empleado como lenguaje de seducción, principalmente por las mujeres, y se remonta a la época en la que tenían que hacerse notar para ser elegidas y recurrían a uno de los pocos medios de atracción que tenían permitido: captar las miradas y la atención del hombre con señales visuales llamativas.

El maquillaje es la belleza del rostro que invade el exceso, la desmesura, la arbitrariedad total de los signos que se exhiben: el arte del rostro. En ese sentido, Calefato⁷³ clasifica dos órdenes de “escritura” del rostro: el imperceptible, que se encuentra en la piel para iluminarla, valorar los colores y favorecer su pulido; y la gráfica, que se muestra como acentuación de los perfiles y de los colores. Entre uno y otra, el límite no está claro. Una máscara puede alargar y espesar las pestañas, imitando una naturaleza invisible, mientras que un maquillaje puede ser particularmente cargado, con lo que manifiesta declaradamente su presencia en el rostro.

El mito erótico oriental y el concepto occidental de escritura pueden ser dos caminos a través de los cuales se puede interpretar la práctica actual de perforar el cuerpo a través de la técnica del *piercing*, que pocos relacionarían con los sentidos y la escritura, sino con el gusto por joyas como los pendientes. Sin embargo, cabría preguntarse por qué tanto hombres como mujeres de todas las edades se someten de manera voluntaria a esa pequeña tortura en las orejas, nariz, cejas y otras partes del cuerpo, incluidos los genitales, exhibiendo joyas, piedras preciosas o aros de metal en los agujeros perforados. El ritual de la perforación tiene un carácter iniciático en muchas culturas tradicionales como la India, donde un collar o una piedra engastada en el rostro y en el cuerpo corresponden a la posición social, la edad y el papel que desempeña la persona en la comunidad.

72. N. Squicciarino, *op. cit.*, p. 66.

73. P. Calefato, *op. cit.*, p. 138.

Al estar próximo al cuerpo, el adorno tiene una gran carga

sexual, por eso, dice Entwistle⁷⁴, no es de extrañar que las propiedades de los adornos, el tacto de la ropa o el olor de la piel estén vinculados a los placeres corporales, incluso fetichizados; puesto que la indumentaria está íntimamente relacionada con el cuerpo físico, en el fondo toda la ropa es erótica, lo mismo que lo es la búsqueda de la belleza, característica inherente de la moda.

La cultura occidental da mucha importancia al cuerpo femenino, en consecuencia, las mujeres suelen ser conscientes del poder potencial de la vestimenta, las joyas y el maquillaje como aliados sexuales que pueden aumentar su atractivo; no obstante, aunque el vínculo entre ropa y erotismo pueda parecer evidente, no debe confundirse con la explicación sobre ropa y adorno basada en la simple idea de la “atracción sexual”.

Adorno y distinción son términos que van unidos casi siempre, aunque hay formas de distinción que van más allá del adorno, este paralelismo tiene un peso específico en la moda; pero hay que puntualizar que la necesidad de adorno y distinción implica también una serie de comportamientos. Köning⁷⁵ constata que el adorno se adopta de manera espontánea, pero favoreciendo formas duraderas que en circunstancias idóneas se mantienen invariables durante siglos; además, sin tener en cuenta si los objetos de adorno son duraderos o no —hierba, flores, hojas, cuerda, pelo, huesos, semillas, etc.—, se pueden elaborar adornos fijos e invariables que se convierten social y tradicionalmente en norma (*fig. 74*). Esto demuestra que la necesidad primitiva de adorno está relacionada con la moda sólo en un aspecto, mientras que en otros muestra elementos de estilo, de modo que la periodicidad del cambio de estilo en las formas más antiguas disminuye hasta cierto punto.

Esto sucede porque tanto las formas de adorno como los objetos ornamentales tienen un significado mágico-religioso, elementos tan inmutables como los mandamientos religiosos. Esto no impide que, a lo largo de los años, el adorno haya cambiado según la moda, pero en sus formas originarias de aparición, este fenómeno era inusual.



Fig. 74. Imagen de un catálogo de la firma Agatha, n°3, 2010. Se puede observar que adornos, como las joyas y el maquillaje se han convertido a lo largo de los siglos y de las distintas culturas, en una norma para gustar y gustarse.

74. J. Entwistle, *op. cit.*, p. 219.

75. R. Köning, *op. cit.*, p. 102.



Fig. 75. *Des-nudos*, Montse Rego, 2007.



Fig. 76. *Des-nudos II*, Montse Rego, 2005.

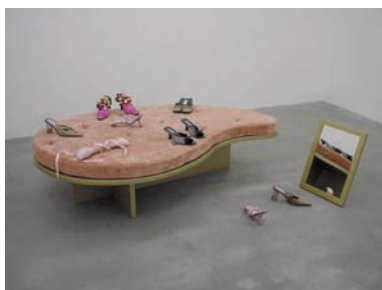


Fig. 77. *Try Walking*, Montse Rego, 2008.

Montse Rego. Bolsos, collares y zapatos

La evolución del diseño en los complementos actuales busca alternativas originales, cualquier material es susceptible de convertirse en un adorno apreciado, a la vez que lo manual reta a la máquina a la hora de componer un modelo válido. Así sucede con la obra de **Montse Rego** (1969) en la que se permite jugar con el significado del vocablo *desnudo*, que para la artista consiste en elaborar lentamente un entramado de nudos con material textil como el algodón o la seda, formando bolsos, verdaderos “atillos” realizados de manera exclusiva; cada bolso es reversible y está personalizado para cada establecimiento o cliente. Cualquier material sirve para realizar el modelo deseado, desde un tejido liso o estampado a una bolsa de caucho utilizada como calentador; “don’t be cool” es el lema.

En su obra *Des-nudos* (fig. 75) y *Des-nudos II* (fig. 76) utiliza el cuero y la tela para crear bolsos, collares, anillos, pulseras, broches y cinturones; son piezas únicas que se presentan dentro de un estuche personalizado. En la colección de joyas también utiliza pequeños objetos como arandelas metálicas engarzadas en alambre, canillas procedentes de una máquina de coser antigua, cremalleras formando espirales, púas de guitarra, teclas de una máquina de escribir o etiquetas de cartón que abandonan su cometido de marcar el precio de las prendas para convertirse en unos vistosos pendientes.

En la instalación *Try Walking* (fig. 77), los zapatos de Montse Rego se llenan, unos, de flores, otros se mantienen sobre tacos muelles. Su obra destila feminidad, pero de ninguna manera se asocia a los convencionalismos del mundo occidental: llenos de objetos cotidianos, relacionados generalmente con labores propias del universo femenino, por medio de los cuales Montse verifica la apariencia de la vida proyectada en objetos infantiles, o cercanos a la naturaleza, plenos de vitalidad, con un marcado sello *naïf*, ligados a la personalidad de una artista que intenta buscar en el sol y la luz un modo de huir del asfalto, de la opresión y la ceguera que le provoca la ciudad.

Sylvie Fleury. Vanidades

Sylvie Fleury (1961) es suiza y trabaja en Ginebra. Famosa por sus montajes con bolsas de marca. Una de sus piezas, *Patrick and Josef* (fig. 78) sitúa un artículo de lujo en el mundo del arte, *ready-mades*. Ironía subversiva que critica el modelo socioeconómico actual. Desplazando el universo del glamur femenino, el lujo, la moda y la belleza al campo del arte, Sylvie Fleury se mofa con ironía de la estética y de lo superficial.

Su instalación *Sin título* (fig. 79), se componía de alfombra, sillas “Phantom” de Verner Panton, zapatos de marca y sus correspondientes cajas. Es un zapato muy concreto el que atrae la atención de Fleury, es un zapato de lujo, un zapato que está de moda. Los convierte en fetiches para ella misma y en zapato-arte para el espectador. Despierta culto y veneración porque es un zapato que ella misma venera. Compra estos zapatos de su talla, y son extremadamente caros. Lo hace con la intención de convertirlos en propios y llegar a usarlos en el caso de que ningún comprador adquiriera la pieza. Un acto de crítica vanidosa o, por el contrario, se podría decir que la artista rinde homenaje a sus fetiches sin ningún asomo de crítica por su parte, identificándose de forma irreflexiva con los dictados de la moda⁷⁶. Lo cierto es que Fleury nunca ha negado que el lujo le fascine, por tanto, podría considerarse una creadora de utopías visuales que la cultura actual promete pero no facilita.



Fig. 78. *Patrick and Josef*, Sylvie Fleury, 1996. Instalación compuesta por zapatos de Patrick Cox sobre una imagen de Josef Albers.



Fig. 79. *Sin título*, Sylvie Fleury, 2000. Instalación compuesta por silla de Verner Panton, zapatos, cajas de zapatos. Art 31, Basilea.

76. Uta Grosenick, *Mujeres artistas*, Barcelona, Taschen, 2000, pp. 132-137.



Fig. 80. Un ejemplo de la antigua costumbre china de deformar los pies hasta reducir sus dimensiones a poco más de 6 cm. Fotografía anónima.

IV.1.3. Vestido y tortura

Los pueblos civilizados también practican deformaciones en el cuerpo en nombre de un estilo, una moda o de un gusto estético puntual. Los pies pequeños constituyen una característica propia de la raza china, pero el deseo de reducir sus dimensiones por motivos de belleza ha hecho que las mujeres se sometan a deformaciones irreversibles que los zapatos han ocultado celosamente (fig. 80). Reducir el pie de la mujer mediante el desplazamiento de los huesos ha estado unido a la creencia de que esta manipulación determinaba una hipertrofia de sus órganos sexuales, comparando el cuerpo con un huerto: con la poda se obtienen mejores y más frutos, por tanto, los pies pequeños, además de estar cargados de simbolismo erótico, hacían de la mujer un óptimo partido, incluso la posibilidad de ser deseadas como objeto amoroso se graduaba en función de su incapacidad para caminar, por lo que la mujer de pies grandes estaba condenada a quedarse sin marido.

En algunos cuentos populares, dice Squicciarino⁷⁷, el zapato femenino está presente como solución narrativa al problema de encontrar esposa adecuada; el cuento de *Cenicienta* apareció por primera vez escrito en el siglo IX a. C., y en esta historia el diminuto zapato es un elemento tan importante que decide el destino de la que pueda calzarlo, pues simboliza la promesa de

77. N. Squicciarino, *op. cit.*, p. 71.

matrimonio con el príncipe. Ella acepta su vagina simbolizada en el zapato y aprueba el deseo del pene representado por el pie, sólo así se la reconoce como la esposa idónea.

Puede que el atractivo sexual que existe en distintas formas de caminar hable de la existencia de una atracción sexual abstracta, basada en la sensación de impedimento, repentino o provocado, o puede que sólo imaginado. Entonces, los pies se convierten en el núcleo principal de este tipo de atracción, lo que sustenta la base sobre la cual se construye un fetichismo en torno a los zapatos. La resistencia que los distintos tipos de calzado han mostrado respecto a los cambios del gusto a lo largo de la historia de las costumbres se podría explicar a partir de las emociones voluptuosas que suscitan en quien los lleva y en quien los mira.

Hasta el sufrimiento puede ser un símbolo erótico en una gran variedad de circunstancias particulares y procurar el mismo placer que las emociones que acompañan el acto sexual⁷⁸.

El tacón del zapato parece desempeñar un papel secundario dentro del conjunto de la vestimenta corporal, sin embargo, como afirma Funchs⁷⁹, supuso uno de los más revolucionarios hallazgos para la moda femenina. La imagen pública del cuerpo entraba en una nueva era gracias a sus centímetros de altura. El tacón del zapato modifica por completo la posición corporal al hacer que el vientre se retraiga y sobresalga el busto. Para mantener el equilibrio es preciso encoger la espalda. El uso de los tacones se generalizó antes del siglo XIX, de hecho, Casanova (1725-1798) relata el suplicio que supone para la mujer caminar encima de altísimos tacones que acentúan la concepción de la mujer como objeto de placer para el hombre y de tortura para ellas. Los zapatos de tacón alto refuerzan la imagen de la mujer como objeto listo para ser consumido por la mirada masculina (fig. 81).

En el siglo XV, en Venecia se usaba una especie de plataformas, llamadas *coturnos* (fig. 82), que superaban a veces el medio metro de altura, colocadas debajo de los zapatos, que se ocultaban con largos faldones. Aumentaban la estatura de las mujeres y modificaban su porte haciéndolo más solemne a causa de la lentitud y cuidado con que caminaban. En realidad, lo que atraía al hombre no era sólo la exagerada altura de las mujeres, sino la sensación de inestabilidad que propiciaban⁸⁰.



Fig. 81. Chinela inapropiada para nadar, con una altura de tacón de 20 centímetros, hacia 1900. Museo Internacional del Calzado de Romans.



Fig. 82. Coturno veneciano de finales del siglo XV. Museo Internacional del Calzado de Romans.

78. H. Ellis, *Psicología del sexo*, III, Roma, Newton Compton, 1970, p. 106.

79. E. Funchs, *Historia ilustrada de la moral sexual. La época burguesa*, Madrid, Alianza, 1996, p. 158.

80. *Ibid.*, p. 158

Al principio, las botas femeninas eran de caña baja, de colores sobrios y diseños discretos, cerradas con botones o lazos, pero hacia 1850 estos detalles empezaron a desarrollarse hasta alcanzar un barroquismo extremo; los botones se multiplicaron hasta resultar incontables y los lazos llegaron a medir metros; se impuso la caña alta, muy incómoda no sólo para usarla, sino para ponerla. Calzarse las botas era un ritual que exigía tiempo y paciencia, algo que no le faltaba a la mujer burguesa.

La falda también ha llevado a la mujer a la carga de un peso superior al aconsejado; como dice Deslandres⁸¹, cuando la falda se ensancha, de manera que el volumen de las enaguas necesarias para sujetarlas las hace imposibles, se las reemplaza por una sola enagua almidonada por hilos de crin, pero no se sabe qué era peor, pues las enaguas crinolizadas eran todavía más pesadas que la suma de todas las anteriores; también se ponían ballenas, cosidas a la enagua, que siguieron llamándose crinolinas y podían sostener una falda de catorce metros de contorno sin aplastar las caderas de las mujeres elegantes, que no se quitaban las enaguas para nada. El efecto paralizante de las faldas se completaba con el corsé, porque, a medida que las faldas se ensanchan, crecía la idea del talle de avispa y la imagen de fragilidad femenina tan acorde con el concepto que de su propia fuerza hace el hombre.



Fig. 83. *La columna rota*, Frida Kahlo, 1944. Otro tipo de corsé es el que Kahlo llevó durante muchos años, debido a un desafortunado accidente. Un corsé que no dejó de torturarla.

El progreso ha supuesto la desaparición gradual de estas deformaciones brutales y nocivas para la salud, por lo general, ligadas a creencias mágicas, y ha limitado de alguna manera las restantes modificaciones corporales que la moda exige todavía.

En el atuendo corporal, la mujer de hoy tiende a respetar sus formas naturales. No intenta distorsionar sino realzar sus aspectos más bellos, con este fin practica deporte, se somete a dietas y estéticas, incluso a intervenciones de cirugía plástica, que se pueden considerar nuevas torturas para el cuerpo del siglo XXI.

Con el corsé voy a sufrir horriblemente, pues lo necesito fijo, y para ponérmelo me van a tener que colgar de la cabeza y esperar así hasta que se seque, pues de otro modo sería inútil por la posición viciada que tengo en la espina⁸². (fig. 83)

Como afirma Etxebarria⁸³, el cuerpo femenino ha sido un espacio desposeído, incorpóreo, que no era puesto, que nunca se le ha permitido existir por sí mismo sino en contraposición o como complemento del masculino. No hay gran diferencia entre apretar un cuerpo entre las ballenas de un corsé o someterlo a la

81. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 162.

82. R. Tibol, Frida Kahlo. *Una vida abierta*, México, Universidad Autónoma de México, 2002, p. 48.

83. L. Etxebarria, *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2002, p. 198.

tortura de las dietas y los gimnasios, en ambos casos se trata de adaptar un cuerpo para que se parezca al ideal impuesto, concibiéndolo como un territorio en perpetua transformación. Y esto ha sucedido porque durante siglos la mujer ha sido un fetiche, un objeto que simbolizaba los deseos y aspiraciones de otros.

La relación entre vestido y tortura, a la que se han visto constreñidas las mujeres en determinadas épocas, no parece que haya sido directa en las sociedades. Parece más bien que ha sido consecuencia de los cambios de moda más influidos por la moral o por una ideología determinada. Es cierto que a partir del Renacimiento se complica el vestido femenino —también en buena parte el masculino— aprisionando el cuerpo con artilugios que llegan a constituir una tortura, pero no existen motivos para pensar en una intencionalidad. Por otro lado, la moda es coyuntural y producto de un buen número de causas.

IV.1.3.1. El corsé

*De cada 100 chicas que llevan corsé:
25 sufren de enfermedades del pecho,
15 mueren tras el primer alumbramiento,
15 enferman tras el parto,
15 adquieren deformidades,
30 solamente resisten, aunque, antes o después, se ven atacadas por meles
más o menos graves⁸⁴.*

Probablemente, el corsé (fig. 84) es la prenda más controvertida de la historia de la moda, lo han utilizado las mujeres del mundo occidental. La historia del corsé se debate entre conceptos como opresión y liberación, moda o salud; tuvo implicaciones diferentes para cada época, con distintas connotaciones, como estatus social, autodisciplina, respetabilidad, belleza, juventud y atractivo erótico.

El corsé del siglo XVIII, según Etxebarría⁸⁵, aparece como un artilugio para crear una ilusión, la de comparar a la mujer con la figura del reloj de arena haciendo que los abundantes senos y las anchas caderas queden diferenciados y separados por una cintura extremadamente fina, lo que supone una idealización de lo femenino, exagerando hasta la caricatura las curvas de la mujer. Esta opresión ponía “las tetas en bandeja” al subir y recoger todo el tronco elevando los pechos de forma antinatural (fig. 85).



Fig. 84. Corsé de hierro, pertenece a la primera mitad del siglo XVII. Fondo Leloir, Museo Galliera.



Fig. 85. Fragmento de *La despedida* de Jean Michel Moreau el joven, Grabado de Robert de Launay, 1749. Colección Stapleton.

84. L. Gavarrón, *op. cit.*, p. 131

85. IL. Etxebarría, *op. cit.*, p. 78.

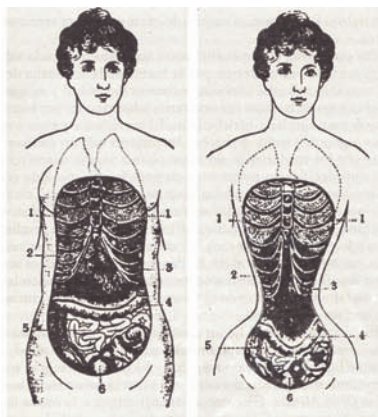


Fig. 86. Efectos del corsé sobre el cuerpo femenino. Dibujo anónimo.

Pero además de la forma erótica, el corsé aportaba un elemento más de atracción, ya que, al comprimir el diafragma, la mujer respiraba entrecortadamente, de manera semejante a la que se produce durante el acto sexual, se acaloraban con facilidad por ir constreñidas, lucían unos pechos palpitantes y se desmayaban a la mínima porque les faltaba el aire; en resumen, las mujeres ofrecían una imagen orgásmica en las situaciones más decentes.

El corsé también servía como sustituto moderno del antiguo cinturón de castidad; una mujer no podía anudarse la prenda sola, necesitaba de otra persona, por eso en el teatro se refería al marido que descubría una infidelidad de su mujer al darse cuenta de que los nudos del corsé eran diferentes a los que él había atado por la mañana. Este sistema nada metafórico de sujeción y control de la mujer se cobraba sus víctimas en el plano psicológico, moral y físico; los corsés muy apretados deformaban la columna, desplazaban los órganos internos, rompían costillas y dañaban el hígado (*fig. 86*); para muchas mujeres, el corsé representaba el símbolo de la dependencia del hombre y de la agonía de las víctimas de la moda.



Fig. 87. Imagen que revela la tendencia estética que marcaba el polisón. Dibujo anónimo.

En 1852, un cura dio una puñalada traperera a la reina Isabel II. La reina salió ilesa gracias a la protección del corsé. El cura sufrió garrote vil. Es uno de los raros casos históricos en que el corsé salvó la vida a alguien; más bien fue todo lo contrario⁸⁶.

Como señala Squicciarino⁸⁷, es un caso evidente de deformación utilizado por las mujeres del siglo XIX hasta primeros del XX para comprimir la cintura y dar al cuerpo una forma más atractiva en forma de “S” (*fig. 87*). El corsé es un ejemplo típico de la función que tienen algunos elementos de la vestimenta femenina: la de incapacitar a la mujer para el desarrollo de cualquier actividad física útil.

Verblen⁸⁸ afirma que el corsé era prácticamente una mutilación que la mujer debía soportar con el fin de reducir su vitalidad, inhabilitándola para el trabajo, pero a cambio se veía recompensada por una serie de ventajas respecto a su reputación, derivada de su fragilidad y discreción. El auge del corsé se sustentaba en su utilidad como signo de bienestar económico, porque las mujeres de clase modesta no podían emplearlo mientras trabajaban, así que su uso se limitaba exclusivamente como un lujo festivo.

86. L. Gavarrón, *op. cit.*, p. 28.

87. N. Squicciarino, *op. cit.*, p. 76.

88. T. Verblen, *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 133.

Por otro lado, la utilización del corsé no estaba sólo propiciada por una función social o estética o por la manía de la cintura de avispa, sino que reflejaba la convicción moral y religiosa de que era necesario mortificar la carne, adquiriendo esta prenda una función similar a la del cilicio, de modo que el corsé, más que una sujeción, era un signo de virtud; de hecho, las mujeres que no iban oprimidas por los cordones de un corsé olían a lujuria y desenfreno, y se las consideraba como un receptáculo de pecado.

El corsé, para Entwistle⁸⁹, ha tenido siempre connotaciones sexuales y eróticas (*fig. 88, fig. 89*), tanto en el pasado como en el presente; si antes se vinculaba con el concepto de belleza victoriana, en la actualidad es un icono fetichista con tintes sadomasoquistas que traspasan el ámbito de la pornografía para popularizarse como artículo de moda en la década de los ochenta. Algunos autores lo contemplan como un objeto de opresión física y de objetivación sexual, y otros le confieren el poder de estimulación sexual. Es una prenda dotada de facultades para transmitir placer.

El corsé cubre el cuerpo, lo oculta, pero también lo ensalza y lo exhibe, con esa ambivalencia sociocultural de reforzar el tabú sexual oprimiendo el cuerpo; acordonar el corsé y sus componentes rituales revelan un propósito ambivalente de reforzar el tabú sexual oprimiendo objetivamente el cuerpo y, a la vez, rompen ese tabú realizándolo subjetivamente.

El estado de estar fuertemente encorsetada es una forma de tensión erótica y constituye ipso facto una necesidad o desahogo erótico que puede ser deliberadamente controlado, prolongado o pospuesto. Para el hombre, el corsé representa un intrincado obstáculo erótico, cuya habilidad en sacarlo permitía todo tipo de juegos eróticos e indicaba experiencia amorosa. Para la mujer, aflojarse el corsé significaba promesa de satisfacción sexual⁹⁰.

En el siglo XIX, la indumentaria femenina fue motivo de crítica por considerarla insalubre. Ya se sabía que el corsé dañaba el bazo y los órganos internos, especialmente los reproductores. También se la consideraba antihigiénica, porque las faldas recogían el barro, la porquería y el estiércol de los caballos, elementos constantes en las calles de aquel tiempo. Las feministas condenaron la manera que los estrechos hombros, las apretadas cinturas y las abundantes e incómodas enaguas restringían el movimiento de las mujeres.



Fig. 88. Tarjeta postal, Wyndham n° 176, hacia 1925. Colección privada.



Fig. 89. Postal, Yva Richard, hacia 1920. Colección privada.

89. J. Entwistle, *op. cit.*, p. 236.

90. D. Kunzle, *op. cit.*, p. 32.



Fig. 90. Parte delantera y trasera de un corsé de 1885-89. Raso de color burdeos con barillas de acero. Busto de 89 cm, cintura de 45 cm.

Steel⁹¹ pone en duda las estadísticas del siglo XIX que recopilaban las medidas de los corseteros para hacer los corsés, porque resulta difícil imaginar cinturas tan finas de 41 cm como representativas de la mujer de la época, lo cierto es que existen corsés de la época de 45 cm de cintura, lo que nos puede llevar a pensar que 41 cm no es una medida tan alejada de la realidad de la moda de ese siglo (*fig. 90*). También opina que, aunque hubiera algunas adictas al corsé, acordonarse ha sido sólo una parte de lo que supone llevarlo, es imposible saber si había muchas mujeres fetichistas de los cordones; aunque puede que existieran muchas mujeres victorianas adictas al corsé, no obstante, es necesario distinguir entre la corsetería ordinaria de moda, tal como la utilizaban la mayoría de las mujeres del siglo XIX y la práctica fetichista minoritaria de acordonarse. La mayor parte de los corsés llevaban ballenas dentro de los límites de la moda normal y corriente, sólo una minoría de corseteros tenían una demanda significativa de corsés más pequeños.

Se ha llegado a la conclusión de que, durante la época victoriana, la corsetería funcionaba como un aparato represivo a través del cual la sociedad patriarcal controlaba a las mujeres y explotaba su sexualidad; sin embargo, el origen de la prenda se remonta a varios siglos atrás, dentro del contexto de la cultura cortesana aristocrática. Después se extendió a toda la sociedad, incluso entre las mujeres de clase trabajadora. El auge de la corsetería desde finales de la Revolución francesa hasta la Primera Guerra Mundial fue posible por la democratización de la moda que trajo consigo la Revolución Industrial, y que dio a las mujeres un mayor acceso a los corsés.

Es sumamente interesante observar el progreso de la silueta femenina a través del tiempo, dado que muestra con toda claridad las transformaciones que acontecen en el modelo cultural de cada momento. Todo cambio responde a una relación sincrónica cuyos momentos más violentos han influido en el cambio morfológico de la silueta. Un caso llamativo al respecto es el de la Revolución francesa, que supuso un cambio sustancial en las siluetas vigentes hasta ese momento; del atuendo de las mujeres se erradicaron las crinolinas, los corsés y el empleo excesivo de pesados tejidos, se reemplazó el quiebre de la forma de la cintura y la exageración de la curva en las caderas por el talle debajo del busto: moda imperio. Esta nueva silueta exhibía un cuerpo mucho más cercano, libre y natural que el modelo anterior.

91. V. Steel, *Fetish: Fashion, sex and power*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 61.

El corsé desapareció de manera gradual a principios del siglo XX, sin embargo, ha conservado su poder como prenda erótica y supone todavía uno de los objetos fetichistas más representativos de la actualidad. La década de los sesenta destacó un ideal de silueta geométrica propia de la fantasía de un mundo futuro en el que las curvas del talle dan paso a los hombros resaltados que dejan caer el cuerpo en forma de trapecio. En los ochenta, se destaca la solidez del cuerpo mediante la desproporción de las hombreras y, por primera vez, el cuerpo femenino se modeló según un formato atlético “apto para cargar el mundo en su espalda”, capacidad atribuida hasta entonces al universo masculino. En los noventa, el ideal de la delgadez no pone de relieve las curvas femeninas, más bien las anula, y los materiales textiles se vuelcan sobre el cuerpo sin líneas de definición entre lo femenino y lo masculino.

La historia de las mujeres bien podría decirse que es la historia de un cuerpo que los hombres han imaginado y recreado sometándolo a cambios violentos a medida que evolucionaba el entorno y la cultura, traduciendo sus ansiedades a la moda imperante que moldeara, ciñera y vistiera ese cuerpo, que lo describiera en páginas impresas, que lo retratara en lienzos o lo esculpiera en mármol.

Las historiadoras feministas sostienen que el corsé estuvo profundamente implicado en la construcción decimonónica de un ideal de feminidad sumisa y masoquista; no obstante, es preciso considerar de manera paralela que muchos hombres también usaron corsé. A finales del siglo XIX, las mujeres sufragistas y reformistas de la moda pedían que fuera no sólo estética, sino práctica. La controversia sobre la corsetería se centraba en varios conceptos tales como naturaleza, belleza, moda y deformación; las finas cinturas “de avispa” (*fig. 91*) pretendían ajustarse a un ideal de belleza que se contraponía al considerado como natural mostrado en esculturas antiguas como la *Venus de Milo* (*fig. 92*).



Fig. 91. Figura con un corsé droit de finales del siglo XIX. Museo Galliera.



Fig. 92. Venus de Milo de Alejandro de Antioquia o anónimo, fechada entre los años 130 y 100 a. C.. Museo del Louvre



Fig. 92. *Aria y Fetiche*, Adriana Carvalho, 2000. Lencería de lana de acero.



Fig. 93. Detalle de *Aria y Fetiche*, Adriana Carvalho, 2000. Lencería de lana de acero.



Fig. 94. Izquierda. *A menina mensageira*, Adriana Carvalho, 2000. Lencería de lana de acero.



Fig. 95. Derecha. *Sugar Baby*, Adriana Carvalho, 2000. Camiseta de lencería de alambre.

Adriana Carvalho. Caricias heridas

El arte contemporáneo refleja la verdadera naturaleza torturadora de algunas prendas femeninas; es el caso de las obras de la artista brasileña **Adriana Carvalho**, que realiza sus “esculturas-trajes” con materiales metálicos. En realidad, parecen armaduras de acero inoxidable, pero con hechuras y adornos típicos de la ropa considerada erótica o sexy. La artista invierte la suavidad y los efectos de los materiales tradicionalmente considerados idóneos para el acercamiento de los cuerpos y los convierte en corazas defensivas porque esas ropas serían dañinas para quien quisiera vestirlas, de manera que cabe observarlas también como instrumentos de tortura sadomasoquista. Pese a su apariencia delicada y ligera, son objetos para mirar y no tocar, alusiones y metáfora de la ropa verdadera, aunque puede que alguien pudiera ponerse esa ropa ya que está hecha a tamaño natural (fig. 92, fig. 93).

Utiliza materiales industriales o del propio hogar: lana de acero, aluminio, alambre, latas, mosquiteros, etc., para explorar el sitio y la función de la mujer en la sociedad y la especial relación entre la mujer y la heroína. Por lo general, los tonos son grises y los títulos de sus obras son, cuanto menos, desafiantes, por ello encontramos *A menina mensageira* (fig. 94), o a *Sugar Baby* (fig. 95), una camiseta aparentemente inofensiva que invita a la dulzura infantil, pero cuyos materiales hablan de heridas carnales. No intenta tanto vestir a la mujer como enfrentarla en la dicotomía entre su vida y sus posibilidades rompedoras con un espacio que domina o quizás la domina, porque es el que la sociedad le ha destinado, y del que puede valerse para escapar. Es una propuesta más que una solución, es una prueba más que una propuesta artística, es, en definitiva, un grito.

Rebeca Horn. Desatando la libertad

Retomamos la obra de Rebeca Horn en su pieza *Arm Extensions* (fig. 96), realizada en 1968, para reflexionar sobre sus vestidos-corsé, reflejan la tortura e impotencia de la mujer encerrada en unas cintas rojas que cruzan el cuerpo completo a modo de cintas que atan un corsé; los brazos se extienden, pero son unas extensiones que no dejan movilidad, al igual que las cintas que encarcelan el cuerpo. Los vestidos atrapan a la mujer en estructuras que la violentan y constriñen. Las diversas torturas que se intuyen en la vestimenta la transforman en armas que representan no sólo la violencia, sino también la opresión a la que el cuerpo femenino se ha visto avocado durante siglos.

Con estas piezas, que hacían partícipe al público, ya que la mayoría de las veces estos trajes-utensilio los llevaban mujeres que se ofrecían voluntarias para portarlos, Horn pretendía incrementar la experiencia sensorial y psicológica del ser humano. Lo que ha significado la tortura y la prisión de las mujeres durante siglos. Las deformaciones que el cuerpo ha soportado como reflejo de modas inventadas para la satisfacción visual del sexo masculino.

La exhibición del cuerpo bajo las premisas de inmovilidad, la represión y el control ejercido sobre los movimientos de la mujer no libre, la inhabilitación para cualquier trabajo que no fuera el de las labores de costura, pues los brazos son las únicas extremidades que quedaban con cierta libertad. Es irónica la pieza de Rebeca, que en esta ocasión alarga los brazos para darles más funciones, pero lo hace de tal manera que les quita la poca libertad de que disponían. Casi una cadena perpetua al sufrir el mismo “enjarronamiento” al que se ha visto sometido el sexo femenino durante siglos.

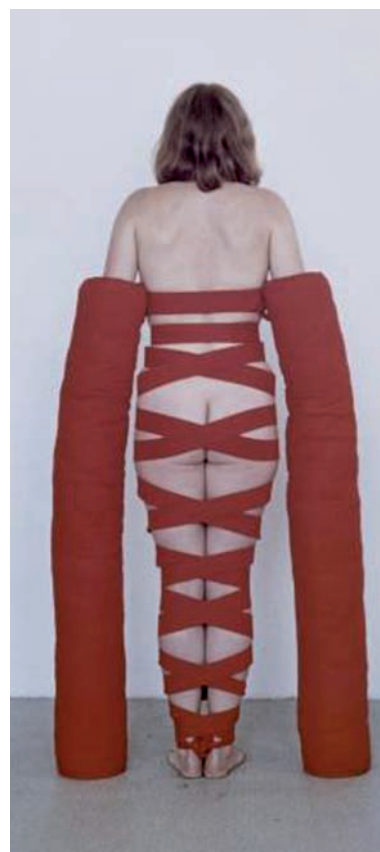


Fig. 96. *Arm Extensions*, Rebecca Horn, 1968.



Fig. 97. Detalle del corsé de la pieza *do you love me?*, Leda Cruz.

Fig. 98. *Do you love me?*, Leda Cruz.

Fig. 99. Detalle del corsé de la pieza *do you want me?*, Leda Cruz.

Fig. 100. *Do you want me?*, Leda Cruz.

92. A. Cea, "La indumentaria en el refranero de Correas. Retrato y caricatura de la España del siglo xvii", en VV AA, *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, 2002, p. 113.

Leda Cruz. Vestidas para la muerte

Las metáforas utilizadas por **Leda Cruz** para los corsés de sus vestidos son las mismas que utiliza para su ropa interior. Un vestido con el corpiño atravesado por 10.000 alfileres, como su pieza *do you love me?* (fig. 97, fig. 98), metáfora del sufrimiento y la belleza en un solo objeto, aunque con mucha carga de ironía.

Leda Cruz ofrece al espectador, con un guiño, la posibilidad de reinterpretar los contenidos culturales que afectan a la mujer y ser cómplice de un cambio de los esquemas sociales vigentes. Realiza una investigación sobre la sensualidad y la sexualidad de la mujer a través de su condición física y humana para buscar una redefinición de los roles sociales. En su pieza *do you want me?* (fig. 99, fig. 100) cambia el registro de sus corsés y lo llena de caramelos, jugando con la dulce espera del amor encontrado. El juego entre el dolor físico y la dulzura del encuentro carnal, en unos corpiños opresores que oprimen la belleza y la fealdad sensitiva de los sentidos relacionados con el contacto amoroso.

IV.1.3.2. Verdugado, miriñaque, crinolina y polisión

Como ya pudimos ver en la historia del traje femenino, el verdugado es el nombre que se dio a un modelo de falda armada con los verdugos o aros cosidos a ella con el fin de ahuecarla; los aros disminuían de tamaño desde el bajo de la falda hasta la cintura, normalmente se forraban de la misma tela que el traje principal, como demuestran los inventarios de bienes del siglo XVI.

En el refranero se utilizan algunas de estas prendas femeninas como eufemismos del sexo, llamado en lenguaje coloquial "aquello", y como actitudes eróticas con alusiones veladas al virgo, al goce carnal consumado, estorbado o insinuado, por ejemplo: "Ya que lo tenía concertado estorbómelo el verdugado"⁹².

Los verdugados mentían sobre la realidad cuantitativa de los atractivos femeninos, pero no de su naturaleza. Esas figuras redondas se oponen cada vez más a la figura masculina que en claro contraste abandona los largos ropones de los siglos anteriores para adoptar las calzas y cuerpos ajustados que les dan aspecto filiforme; los ropones, las lobs y las capuchas se quedan para los curiales.

Como señala Deslandres⁹³, las mujeres aceptaron esta ropa tan molesta sin protestar, pues un traje ceñido revela los defectos del cuerpo de manera implacable, mientras que una mujer aprisionada en una armadura que estiliza su figura puede esconder unas piernas gruesas o una cintura ancha, ocultando sus proporciones naturales y recomponiendo la silueta. Los hombres aceptaron la imagen de esta mujer frágil dispuesta a desmayarse a causa del corsé y del miriñaque, que impedían cualquier actividad física, valorando sus gestos y actitudes como los de una muñeca bien arreglada.

El miriñaque era un ahuecador interior de la falda femenina; después de la moda imperio, hacia 1840, empezó a aumentar el vuelo de la falda, lo que hacía necesario incrementar el número de enaguas, y esto dio paso a la estructura de la crinolina.

La crinolina adquirió tales proporciones, que tuvo que soportar las críticas y las burlas de los moralistas:

Ved la crinolina en el siglo xix, rey despótico de las modas, desafiando los aguantes del buen sentido, las resistencias del gusto estético, del decoro y del sabor. Nuestro siglo tiene el especialísimo carácter de extremarlo y generalizarlo todo. Así, el miriñaque de nuestros días ha sido el más ampuloso e insolente de todos los siglos. Los mismos triunfos ha obtenido en París que en Londres, en las orillas del Neva que en los márgenes del Guadalquivir⁹⁴.

La difusión del miriñaque desde la ciudad al campo fue notable; aunque el modelo rural no resultase tan ligero y elegante como los fabricados en Londres, las labradoras no se resignaban a quedar en segundo plano delante de las mujeres de la ciudad, se saltaban las reprimendas paternas y se lo ponían aunque tuviesen que hacer frente a las dificultades diarias que acarreaba su uso en el campo, ya que no podían cruzar los senderos con libertad, ni podían subir a un árbol a coger fruta y no podían sentarse porque se rompían los aros. Desde luego, en la ciudad los inconvenientes no eran menores que en el campo, sobre todo a la hora de ir a conciertos o al teatro.

El uso de polisones volvió el cuerpo pesado en su base, hizo más difícil el desplazamiento y alojó un espacio aéreo extra entre la tela y él. Esta expansión inédita del vestido exigió revisar las relaciones ergonómicas, transformar los vanos en la arquitectura y modificar el diseño de los asientos, para establecer, al fin, una mayor distancia física con los demás.

93. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 133.

94. Periódico *El Panorama*, 1867-1868, Valencia.

Hacia 1867, las mujeres se colocaron trasportines o polisones sobre los riñones, formados por volantes de crin o lencería almidonada, amén de pequeños delantalitos cuyo relieve podía ser aumentado o disminuido por un aro interior. El aspecto erótico del polisón (exageración ostensible del volumen natural de la grupa) es bastante evidente y explica el prolongado éxito de una moda tan artificial⁹⁵.

Más tarde se convirtió en un conjunto de enaguas de volantes almidonados por detrás o en un artilugio metálico. Hacia 1878, el polisón deja paso a la moda de los vestidos en “S” con falda triangular drapeada al estilo alemán, con flecos, tablillas o volantes en la parte baja, pero, en 1882, vuelve el polisón con más fuerza que nunca en forma de armazón separado que se ajustaba a la cintura con correas para que no se moviera. Con variantes diferentes, el polisón se llevó durante veinticinco años. Las faldas se acortaron al suprimirse las colas de los vestidos. El traje sobre el polisón sufrió las mismas críticas y burlas que las estructuras ahuecadoras de siglos anteriores.

Sucesor del miriñaque desde 1870 fue objeto de todo tipo de caricaturas, chascarrillos e incluso canciones infantiles de corro: “Las señoritas de ahora / dicen que no beben vino / debajo del polisón / llevan el frasco escondido”⁹⁶.



Fig. 101. *Remote Control II*, Jana Sterback, 1989. Aluminio, motor sobre ruedas, ruedecillas, control remoto, baterías, tela, vídeo. Colección MACBA.

Jana Sterback. Jaulas controladoras

La instalación con el nombre de *Remote Control II* (fig. 101), es una pieza en la que la mujer permanece suspendida dentro de una jaula-crinolina sin que los pies lleguen al suelo, como si la realidad escapara a su control, dependiendo de las normas sociales o afectivas. La idea general de “envoltorio”, libre tanto de contenido como de personalidad, pierde todo poder de seducción para dar testimonio de una sociedad en la que el objeto es la mujer y no su vestimenta.

La pieza representa la figura de una mujer enjaulada dentro de un miriñaque metálico con ruedas y un control remoto que todo el mundo puede manejar; la persona que porta el mecanismo también puede ser dueña de sus movimientos en esa jaula. La precisión tecnológica convive con una inclinación poética. Todo es una evocación a la falta de movilidad que el uso de dicha prenda infringía a la mujer.

Lo mecánico ocupa una posición central planteando la interacción entre mecanismo y persona. En ocasiones, las estructuras

95. Y. Deslandres, *op. cit.*, p. 169.

96. Catálogo Museo Patrimonio Municipal, 2008, p. 178.

mecánicas, dinámicas o no, sustituyen al cuerpo humano, que deja de ser el objeto principal del diseño de la obra. Las máquinas llegan a sustituir al artista y son independientes de él, autónomas, no sólo en lo material, sino también en el mensaje que quiere proyectar al espectador.

Los vestidos de Sterback, además de atormentar a la mujer, la inmovilizan y convierten en una pieza más de la maquinaria. Se convierte en un soporte, no en la protagonista. Es, pues, la deshumanización, primer paso de la violencia.

Sterback plantea un discurso crítico ante el progreso, no sólo el tecnológico, sino también el político y social, quizás en mayor medida éstos, que se dan en el mundo actual. Ella dice:

La persona que flota en un miriñaque motorizado se encuentra en una posición de poder, aunque el acceso a esta posición requiere ayuda. No puede penetrar en el artefacto por sí misma ni puede salir sin sus ayudantes. Lo que es más evidente, el control remoto responsable del movimiento de la máquina puede permanecer en ella o ser trasladado a otra persona.

Leda Cruz. Para presumir hay que sufrir

El verdugado que construye Leda, *Untitled* (fig. 102, fig. 103), manifiesta un aspecto exterior amable. Hecho con algodón blanco, sólo dispone de un aro para darle volumen en la parte inferior, lo que hace pensar en una supuesta comodidad de uso. Nos remite a las bajo-faldas usadas en los vestidos de comunión o incluso en los vestidos de boda.

Pero nada más lejos de esa realidad. Sólo es necesario asomarse a la parte superior, por la que se supone se introduce el cuerpo, para darnos cuenta de lo hiriente y malévolos de esta pieza. Un interior lleno de cristales espera a que el cuerpo se introduzca para torturarlo.

De nuevo toda la realidad de estos instrumentos que supuestamente servían para embellecer el cuerpo, disimulando sus posibles imperfecciones, nos demuestran que lo único que hacían era inmovilizar tortuosamente la actividad cotidiana de una mujer. La famosa frase “para presumir hay que sufrir”, que tanto hemos escuchado las niñas de determinadas generaciones, se vuelve realidad en esta propuesta de Leda Cruz.



Fig. 102. *Untitled*, Leda Cruz. Vista frontal de la pieza.



Fig. 103. *Untitled*, Leda Cruz. Vista interior de la pieza, en la que se puede observar los cristales que se encuentran en el interior y que dañarían el cuerpo en caso de ser utilizada.



IV.2. VESTIDO Y LUGAR: Elisabeth Lecourt. Lugares comunes.	
Ana Mendieta. Lugares perdidos, lugares vividos	225
IV.2.1. Vestido-casa	233
IV.2.1.1. Naia del Castillo. Lugares domésticos	235
IV.2.1.2. Louise Bourgeois. Femme-maison	238
IV.2.2. Segunda piel	240
IV.2.2.1. Paula Santiago. Sangre y cabellos	242
IV.2.2.2. Jana Sterbak. Piel viva, piel muerta	245
IV.2.2.3. Joana Vasconcelos. Piel de ganchillo	246



IV.2. Vestido y lugar

El cuerpo y su imaginario “irrumper” en el territorio social. Se trata de un cuerpo ya transformado en revestimiento, en virtud de una historia de la moda que, en un cierto sentido, “se lleva encima”. Esta connotación del cuerpo es la condición para que el cuerpo produzca un espacio. Se trata de un espacio territorial, narrativo o comunicativo producido por un cuerpo simbólico que, aunque haya atravesado su misma reproductividad como imagen, está, paradójicamente, constituido por cuerpos únicos que no se pueden reproducir¹.

La propagación del modo de vestir ha tenido mucho que ver con el lugar y el tiempo en que cada estilo ha marcado una *moda*, una costumbre. En las culturas primitivas y en las culturas arcaicas de Egipto, Persia, Grecia, Roma, India, China y el Próximo y Extremo Oriente se encuentran vestigios de este primer estilo, que consiste, según Köning², en adornos tradicionales normalmente reservados a las clases altas. Es significativo que estas modas que nacen en la prehistoria cambien con gran lentitud y tiendan a la uniformidad; con el tiempo, se propagan a otros lugares, de modo que se puede afirmar que, en determinado momento de la antigüedad, se vestía más o menos igual desde el valle de la Dordogne hasta África, pasando por España.

Yann Arthus-Bertrand, muchedumbre en Abengourou, Costa de Marfil, 14 de mayo de 2003.

1. Patrizia Calefato, *El sentido del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002, p. 122.
2. R. Köning, *La moda en el proceso de civilización*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicaciones, 2002, p. 15.

Conviene distinguir entre las innovaciones que se convierten en conquistas duraderas de aquellas otras que aparecen de manera repentina y se extienden rápidamente para desaparecer con la misma celeridad. Al final resultan ser un experimento malogrado. Esto conduce a tener en cuenta una nueva dimensión de la moda en las distintas culturas, en las que algunas innovaciones duran poco tiempo, mientras que otras se extienden con facilidad.

A primera vista se unen oposiciones aparentemente insalvables de estructuras impulsoras, por una parte, y estructuras históricas, por otra, mediante el encadenamiento espontáneo y posterior recepción y aceptación de lo nuevo³.

La propagación de la moda surge en la antigüedad, pero no alcanza su punto álgido hasta la época del feudalismo europeo; también aquí son las clases altas las pioneras en lo que respecta a la vestimenta, pero al mismo tiempo surge otro elemento inexistente en la Antigüedad; desde sus orígenes, las aristocracias europeas y el feudalismo aparecen como sistemas de clases complejos y diferenciados. Por una parte, están las familias dominantes que se consideran parientes cercanos de la realeza, por otra, se encuentran diversas capas de aristócratas menores hasta llegar a los señores más pobres repartidos por las provincias rurales. De manera paralela está la jerarquía clerical y, además, en las grandes ciudades de la Edad Media surge como competencia común de estos dos grupos la burguesía patricia, cuya situación económica es mucho mejor, a veces, que la aristocracia terrateniente, porque no derrocha sus riquezas en continuas guerras y consumo de lujo, sino que acumula riqueza de forma lenta y paciente.

Sin duda, la entrada de los musulmanes a la península Ibérica y sus ocho siglos de permanencia implantan un sistema que dará como fruto un reino floreciente denominado Al-Ándalus y una continua interacción en todos los aspectos de la vida social española que “marcará de forma indeleble la trayectoria del traje y del tejido en España”⁴. El poder musulmán se traduce en la indumentaria desde dos coordenadas esenciales para entender el fenómeno de la moda en la España morisca; por un lado, la riqueza y la ostentación de poder en el vestir, por otro, el carácter exótico y heterogéneo propio e intrínseco de una civilización oriental completamente distinta a la europea.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. E. Albizua, “El traje en España. Un rápido recorrido a lo largo de la historia”, en J. Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 293.

La propagación de la moda está íntimamente relacionada con el desarrollo político; la democratización de la sociedad ha sido lenta y ha necesitado mucho tiempo para perfeccionarse, por eso no es de extrañar que también la ropa haya pasado por diversas etapas hasta alcanzar un estado de total democracia, como el conseguido en la actualidad occidental. Como señala Köning⁵, el gran cambio de estilo se destaca en las primeras sociedades democráticas, como en los Países Bajos a finales del siglo XVI, cuando se liberan del dominio de los Habsburgo; lo mismo sucede en Inglaterra, donde los protestantes no sólo se rebelan contra el control del clero por parte de Roma, sino también contra el absolutismo del Antiguo Régimen. La ropa femenina sufre una verdadera conmoción durante las monarquías absolutistas, mientras que bajo la burguesía holandesa, suiza y norteamérica, las mujeres adoptan un estilo muy sobrio de líneas claras y a veces cortantes, que contrastan con el estilo alegre y floreado del pasado; no obstante, serán las mujeres las que se rebelarán contra esta sobriedad protestante y burguesa.

Cuando se llega al sistema social de clases en el siglo XIX bajo la influencia del capitalismo industrial, todo se clasifica según el nivel; todo es de primera, segunda o tercera clase; así, la moda llega a la burguesía y a las altas clases medias, pero sigue dejando fuera a la pequeña burguesía y a la clase obrera, que se limita al traje popular o al vestido pasado de moda que le regala su señora.

Tal como se ha construido el sistema de clases por niveles, la moda se limita al principio a grandes ciudades; en el caso de Francia, París se convierte en el centro de la moda por encima de todas las demás ciudades del mundo. En el siglo XX esto cambia de manera decisiva, pues otras ciudades como Londres, Viena, Roma y Nueva York se esfuerzan por desempeñar el mismo papel que París y conseguir una descentralización; pero París todavía mantiene su poder.

Las diferencia más importante entre el siglo XIX y el siglo XX es que se han derrumbado las barreras entre clases sociales y entre la ciudad y el campo, sobre todo debido al desarrollo de los medios de comunicación de masas, a la influencia de la prensa, de las revistas de moda, del cine, de la radio y de la televisión. Ya no es la distinción la que diferencia a los seres humanos, sino que surge la necesidad de traspasar todas las barreras que se alzan entre la burguesía y el resto de la sociedad. Así surge lo que Köning⁶ denomina *democratización radical de la moda*, debida sobre

5. R. Köning, *op. cit.*, p. 22.

6. *Ibíd.*, p. 26.

todo a las mujeres que no reconocieron las barreras invisibles y visibles que el capitalismo clásico había construido; asimismo, desaparece de manera progresiva la gradación de fases de la moda entre las diversas clases sociales, de igual forma sucede entre el ambiente rural y el urbano.

Elisabeth Lecourt. Lugares comunes

Elisabeth Lecourt es francesa, nacida en 1972. En la actualidad vive en la ciudad de Londres, donde se formó, y realiza su actividad artística entre ciudades como Nueva York, Bruselas, Madrid y Londres.

Una primera reacción ante la obra de Elisabeth Lecourt es el impacto de su sensibilidad. Sus vestidos, camisas, camisetas, etc., son ligeros, suaves, alegres. La pureza de sus líneas y la impresión de sencillez, que no es tal sencillez sino un trabajo muy reflexionado, predisponen a la sonrisa y a la amabilidad. Sonrisa ante los patrones mapas de ciudades: París, Nueva York, Londres, etc., y amabilidad por las formas y colores: sencillas, acampanadas, vivos, simpáticos.

Lecourt, con sus piezas *Les robes géographiques* (fig. 1, fig. 2), es un claro exponente de la universalidad, democratización y globalización que la ropa ha ido adquiriendo a lo largo de los siglos. Sus obras son metáfora de lugares internacionales. De diversificación de vida. No hay lugares distintos, son los lugares comunes del encuentro. Las fronteras se pierden en estos vestidos.

Recordemos que el verdugado traspasó las fronteras de distintos países, como también lo hicieron el guardainfante, el miriñaque o el polisón. El corsé se utilizaba en todo Occidente al mismo tiempo y los vaqueros actuales son tan universales como los mapas que utiliza Lecourt para crear sus piezas.

Los materiales que emplea son sencillos y baratos: papel, telas, los mismos mapas reciclados que se han usado infinidad de veces; éstos los pliega y encola cuidadosamente para después plancharlos como si del traje máspreciado se tratase.

La obra de Lecourt explora los parajes personales. Es ella la que confirma su desubicación en su lugar de residencia. Cómo echa de menos su tierra natal y cómo esto le influye a la hora de realizar su trabajo y de seleccionar los “mapas-lugar” con los que lleva a cabo su obra.



Fig. 1. *Reglisses roulees*, Elisabeth Lecourt, 2005. Vestido realizado con un mapa de París.



Fig. 2. *Trust Fund Girl*, Elisabeth Lecourt 2005. Vestido realizado con un mapa de Londres.

Ana Mendieta. Lugares perdidos, lugares vividos

Ana Mendieta es una cubana nacida en 1948 y exiliada a Estados Unidos a los 13 años con su hermana; separada de sus padres a los doce años, no volvió a verlos durante muchos años, lo que marcó considerablemente su vida y obra.

Partícipe, en los años setenta, del *Intermedia Program and Center for New Performing Arts*, tomó el cuerpo como elemento básico para la creación artística: *body art* y *performance art*, que compaginó con el arte de la tierra: *land art* o *earthworks*.

Sus experiencias como exiliada, sus orígenes culturales, el feminismo y el espiritualismo tan ligado a la tradición caribeña forman el armazón de su discurso artístico:

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen⁷.

Ana Mendieta era una artista que representaba —con sus *performance*, en las que imprimió, excavó o esculpió la silueta de su cuerpo desnudo sobre la Madre Tierra— el vestido como huella de lugares. Como dice Lemoine-Luccioni, “los vestidos son externos o internos”⁸. Para Mendieta, al igual que para Lemoine-Luccioni, “el vestido no es más que el envoltorio de un cuerpo. [...] El vestido asegura la existencia del cuerpo. La proclama. La dibuja para que el otro la vea”⁹, y eso es lo que hacía Ana Mendieta, dibujar su cuerpo en la tierra, como si de la huella que se deja en un vestido se tratase. De esta forma, en *Flowers on Body* (fig. 3), acción realizada en 1973 en Oaxaca, México¹⁰, la artista se tumbó desnuda, hacia arriba, en un foso de tierra y piedras; se colocó encima, como si fuera un traje, unos hermosos ramos de hierbas llenos de florecillas blancas. Era el vestido de la naturaleza, el vestido de los lugares vividos, de los lugares perdidos, de los lugares recuperados, que acercaban a Mendieta a sus orígenes, a sus ancestros.

La primera vestimenta cuando nacemos, la más antigua y universal, es, paradójicamente, la desnudez, relacionada con el ser



Fig. 3. *Flowers on Body*, Ana Mendieta, 1973.

7. Ana Mendieta, “Escritos personales”, en *Ana Mendieta*, Barcelona, Museo Rufino Tamayo, 1999, p. 216.
8. Eugénie Lemoine-Luccioni, *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2003, p. 23.
9. *Ibíd.*, p. 127.
10. País cuya historia y peculiaridades geográficas hicieron que la artista ahondase en sus raíces latinas, para rescatar ritos relacionados con la vida, con la muerte, con el cuerpo.

original. Eso hace del hombre desnudo y de nuestra piel el vestido más hermoso, más alabado, más personal y al mismo tiempo más uniforme; lo desnudo es ingenuo, sencillo, sincero y al tiempo sensual, erótico y atractivo. El vestido desnudo o el desnudo vestido es origen, vida y muerte. La desnudez está relacionada con la pureza y con la libertad en oposición a la mentira, la hipocresía y el disfraz. Éste es el vestido de la totalidad que generaliza los lugares. Es el vestido que Mendieta utiliza en sus *performances*, y el que adorna con rituales (fig. 4).

Ana Mendieta es una artista que mantiene sus raíces antropológicas y, viviendo en un mundo extraño, por culpa de su exilio, se siente desarraigada buscando en el cuerpo una razón para encontrar la expresión artística. Crítica con el imperialismo, no deja de ser un puente cultural entre las dos concepciones espirituales, políticas y económicas que suponen Estados Unidos y Cuba. Para Mendieta, las agresiones y las ocupaciones militares y la política colonial y neocolonial del imperialismo de Estados Unidos ha desnaturalizado y quebrantado la tradición artística y cultural de otros pueblos, al igual que dentro de EE UU. Es una de las mujeres artistas que mejor representan una manera constructiva de encarar el desarraigo y la ausencia de algo que tanto significó en sus vidas, la cultura cubana.



Fig. 4. Performances realizadas por Ana Mendieta en México entre 1973 y 1978, en las que deja la imagen de su cuerpo en un vestido que es la Madre Tierra. Fotografías que documentan las acciones, pertenecientes al Smithsonian Museum y al Museum of Fine Art de Boston.

IV.2.1. Vestido-casa

El vestido tiende a rehacer el envoltorio: a rehacer un interior y un exterior..., pretende contener..., como el techo y la chimenea equilibran la casa. El vestido puede ser entonces el que contiene y el que sugiere que hay un contenido. Es la esfera y el ombligo¹¹.

El vestido es el mediador entre el cuerpo y el espacio, crea una doble relación de interioridad y exterioridad, de espacio privado y público. Al tratarse de un objeto textil, como plano o lámina, está dotado de dos caras que, al tomar la forma de una determinada prenda alrededor del cuerpo, se convierte en superficie hacia dentro y hacia afuera. Como señala Saltzman¹², esta relación está íntimamente ligada a los aspectos constructivos del vestido: lo que se muestra u oculta de las terminaciones de confección.

Entender esta relación exterior-interior puede dar lugar a innovaciones en lo que respecta a los aspectos morfológicos y funcionales del diseño, que pueden investigarse mediante el uso de:

-Interiores desmontables: son planos que se suman o independizan de la prenda mediante un sistema de articulaciones (cierres, broches, etc.) que flexibilizan la función del vestido; este

11. E. Lemoine-Luccioni, op. cit., p. 77.

12. A. Saltzman, *El cuerpo diseñado*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 100.

recurso de agregar o quitar planos internos a la superficie convierte la ropa en un elemento de mejor adaptación al medio ambiente, le brinda mayores posibilidades de intervención al usuario y lo vincula de manera lúdica con la prenda y la circunstancia o contexto donde se emplea.

-Rebatimiento de planos: sucede cuando el plano interior gira y se rebate, quedando expuesto como superficie exterior. Normalmente este recurso se utiliza en los bordes de las prendas o en las articulaciones de acceso.

-Reversibilidad: es la posibilidad que tiene la prenda de funcionar indistintamente de un lado o de otro, alternando la cara exterior e interior en función del uso que se le quiera dar. Este recurso exige una resolución constructiva de la superficie textil para ambas caras, de modo que sea posible generar un elemento de indumentaria doble y altamente flexible, como una chaqueta con una cara deportiva y una formal.

Una casa llena, una casa vacía, ¿qué es una casa? Un cartón, un banco, una bolsa, una botella de agua, un bocadillo de queso, un gorro, un paraguas, un techo, una puerta, una pared o cuatro, la ropa. Y sólo la ropa será el cobijo, el contenedor, por su fisonomía y utilidad, es vestido de su contenido, como dice Eduardo López: "...todo continente será, a fin de cuentas, traje de sus propios adentros...".

Sin el vestido no tenemos casa, sin una casa podemos estar vestidos, comer y dormir, asearnos y calmar nuestra sed en una fuente, pero sólo nos sentiremos seguros al meter las manos en nuestros bolsillos, abrochar nuestros botones y cerrar la cremallera que da paso a nuestro apartamento.

Nos vestimos y desvestimos de la misma forma que entramos y salimos de nuestra casa. Nos quitamos la ropa en verano al mismo tiempo que abrimos las ventanas de nuestro apartamento, y en invierno nos arropamos para mantener el calor hogareño dentro de nosotros. Nos metemos en la ropa y ésta pregona cómo es nuestra casa por dentro.

Los patrones de un traje son metáfora de un apartamento profundizando en lo íntimo para llegar a lo universal, relacionando lo interno y lo externo del ser. Son los interiores de nuestras casas dentro de los exteriores que exhibimos. Patrones que son como planos de viviendas, viviendas que son los patrones de nuestros vestidos. Bolsillos que son armarios, cremalleras que suben y bajan como escaleras, pinzas y dobladillos que son muros y botones como puertas¹³.

13. M. Mendoza, "El Apartamento", Coordina Antonio Rabazas, VVAA, *Pi, número irracional: Dibujar, pensar, escribir, proyectar*, Madrid, Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes de la UCM, 2005.

La ropa de vestir tiende a actuar como cobertor y a separar o rehacer un espacio interior y otro exterior por medio de formas geométricas. Lemoine-Luccioni¹⁴ afirma que el vestido es fálico, lo mismo que la imagen y de la misma manera que la esfera, quiere contener, creando un centro generador que, en el caso del cuerpo, se sitúa en el ombligo para equilibrar el universo que le rodea. Porque los individuos no existen en solitario y desde el principio necesitaron de la máscara y de los ritos para poner en marcha la comunicación con el interior, autenticada por las religiones; pero en la actualidad esa comunicación entre lo externo y lo interno lo llevan a cabo el vestido y el arte, que, aunque están muy poco sacralizados, resultan eficaces.

Mientras la religión condena a los idólatras, el arte los recupera para consuelo humano. Todo individuo necesita vestir su imagen para creer en ella de la misma manera que los pueblos creyentes visten la estatua de la Virgen con sedas bordadas de oro y piedras preciosas. Pero en el interior de la estatua no hay nada, como tampoco hay nada en el interior del sujeto que le diga quién es; es necesario que la mirada de otro se lo diga, una mirada que le construye, le envuelve y le protege. Al ser mirado, el individuo se ve y entra en juego la imagen del espejo, que de manera intermitente construye una red efímera. Para dar cuerpo a esta mirada y a la fragilidad de la imagen, el hombre ha inventado el vestido, así cubre la desnudez del cuerpo, subsistiendo incluso cuando no lo envuelve.

Teniendo en cuenta el lenguaje, la palabra francesa *bille* (madera) designa etimológicamente el tronco del árbol, que se une a hábito (*fig. 5*), y así coexisten habitar y vestir: *habiter* y *habiller*; de esta manera, la mujer, desde la imagen especular hasta el vestido y la casa, desarrolla una sola e idéntica pasión. El vestido traduce el cuerpo, exaltando la imagen y la apariencia en un proceso de destrucción y de reconstrucción.

Vestidos y casas aparecen en un espacio ordenado y construido, como el propio cuerpo imaginario, como todo espacio que ordena y construye el espacio donde se necesita. Por su parte, la imagen especular no está en el mundo más que cuando los objetos la suponen y a partir de ella se despliegan. De esta manera, el vestido es una casa protectora, y la imagen especular, una forma tejida de radios¹⁵.

La metáfora de la imagen especular, el vestido y la casa no se asocian por casualidad, pues, como dice De Castelbajac¹⁶, en el taller de confección que dirige su madre se fabrican vestidos



Fig. 5. Conjunto de chaleco y falda de madera de Yohji Yamamoto, 1991. Realizado con trozos de madera y bisagras, este conjunto hace un llamamiento a la protección de la casa.

14. E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 77.

15. *Ibíd.*, p. 83.

16. Entrevista aparecida en la revista *ELLE*, 17 de agosto de 1981.

como se edificaban las catedrales en la Edad Media; esto expresa a qué nivel se coloca el modisto, en el de la fabricación. La confección ha reemplazado a la artesanía. Desde los tiempos de Mallarmé (1842-1898), las grandes modistas se consideraban “grandes artesanas”. Actualmente sólo quedan modistos, modistas y sastres.

En ese sentido, Courrèges (1923) va más allá del tiempo y el espacio hasta alcanzar dimensiones cósmicas. Sueña con reconstruir el mundo, después de haber recreado a la mujer, se siente como el gran arquitecto, el padre/madre de la humanidad del futuro. El modisto se opone, según Lemoine-Luccioni¹⁷, al nomadismo, que sustituye la casa por una carpa, y a la religión, que suprime las imágenes y no representa el rostro de Dios; niega la fugacidad del mundo, aunque esté sometido a un cambio constante, ya que la moda gobierna su arte, es el creador de moda que se extiende a todas las formas de la vida, pero surge el drama de todo creador por querer fijar lo efímero, cada nueva presentación de temporada sumerge al creador en la angustia, hay que seguir innovando; los modistos son los sacerdotes de un dios muy voraz al que se entrega la mujer.



Fig. 6. *Espacio doméstico-Silla* de la serie *Atrapados*, Naia del Castillo, 2002. Fotografía color, 70x100cm.

En la imagen en espejo, desde la que la madre capta al hijo, entrecruzando los hilos de sus rayos, desde esta prisión, la mariposa queda atrapada, feliz de estarlo y de no escaparse. Próxima a soñar, convertida en cosmonauta, encajonada en otra cápsula, sofisticada de otra manera, se lanza en el espacio abierto intersideral¹⁸.

Naia del Castillo. Lugares domésticos

Retomamos la obra de la artista **Naia del Castillo** en este capítulo para estudiar la influencia que sus trabajos desarrollan en el entorno de la casa. Una dependencia de lo más cercana, el apego a los objetos cotidianos dentro del espacio doméstico, ha inspirado a la artista para realizar una obra centrada en la conexión de la mujer con su circunstancia física y psicológica. La noción de intimidad, hogar, tradición o cuerpo, son constantes dentro de su obra, superando los límites de la fotografía, delimitándola. En la obra de Naia descubrimos la escultura y la percepción de lo artesano como cualidad de la mujer, desde el punto de vista tradicional, como es la práctica de la costura, que se puede encontrar en el germen de su proyecto.

El proceso de su obra tiene diversas tendencias; desde el punto de vista formal, se concentra y se vuelve cada vez más

17. E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 85.

18. *Ibíd.*, p. 45.

barroca; desde el punto de vista conceptual, se sofisticó, pasa de situaciones comunes y cotidianas a otras más instintivas y profundas. Si en sus anteriores trabajos el concepto de la mujer aparecía físicamente vinculado al del hombre, en este trabajo su acercamiento es a la casa por medio de la ropa, del ajuar doméstico, medita sobre el afán de poseer. Por lo general, es la figura femenina, a través de sus ropas o de los objetos decorativos u ornamentales, maquillaje, joyas, etc., la que señala un discurso simbólico en el que queda patente la conexión entre la mujer y el lugar doméstico.

En una de sus obras más conocidas, *Espacio doméstico: silla* (fig. 6), perteneciente a la serie *Atrapados*, representa a una mujer que tiene unida a su espalda una silla, cuya tapicería se une al vestido de aquélla por medio de una cremallera y constituye una misma tela. Así esboza la artista la analogía entre mujeres e imposiciones psicológicas y sociales que acaban por convertirse en una continuación de sí mismas. Las ataduras morales pesan y el mobiliario de la casa se convierte no en cobijo, sino en prisión.

Dentro de esta serie de *Atrapados*, podemos encontrar otras obras representativas de la “protección”, con toda la carga irónica que este término puede llegar a tener en el ámbito femenino actual, como *La Cama* (fig. 7), *Tapetes* (fig. 8), entre otras.

La valoración ambivalente del sistema actúa sobre lo femenino, las dudas sobre qué camino elegir se perciben en la obra de Naia *Espacio doméstico*, en la que refleja el equívoco que plantea actualmente la casa, como panorama de un quehacer alienante, pero a la vez como un lugar propio que favorece la intimidad.



Fig. 7. Espacio doméstico-Cama de la serie *Atrapados*, Naia del Castillo, 2002. Fotografía color, 125x125cm.



Fig. 8. Espacio doméstico-Tapetes de la serie *Atrapados*, Naia del Castillo, 2002. Fotografía color, 76x100cm.

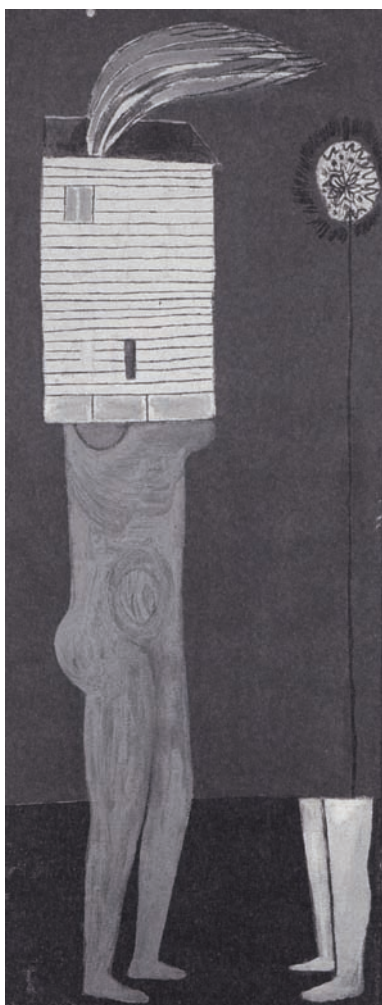


Fig. 9. *Femme Maison*, Louise Bourgeois, 1945-47. Oleo y tinta sobre lienzo. Colección Agnes Gund.



Fig. 10. *Cell VII*, Louise Bourgeois, 1998. Celdas en penumbra en las que destacan los vestidos, elementos recurrentes en su obra.

19. P. Mayayo, *Louise Bourgeois*, Hondarribia, Nerea, 2002, p. 9.

20. Nos referimos a las *Lairs*, guardas creadas en los sesenta, y a las *Cells*, sus famosas celdas realizadas en los años noventa.

Louise Bourgeois. *Femme-maison*

Cuando hablamos de la obra de una artista como **Louise Bourgeois** (París, 1911), la dificultad para clasificar su trabajo se incrementa notablemente. Próxima a los círculos del expresionismo abstracto de las décadas de 1940 y 1950, a la vez que cercana a los planteamientos de la abstracción excéntrica de los años sesenta, se la puede considerar precursora del interés por el cuerpo que surgió en los noventa. Ella misma nunca se ha declarado perteneciente a ninguna tendencia establecida.

Obsesionada por determinadas temáticas que se repiten incesantemente, a lo largo de los años, sus trabajos poseen un clarísimo componente autobiográfico; ella misma escribe: “Nací el 24 de noviembre de 1911 en París. Todo el trabajo que he realizado en los últimos 50 años, todos mis temas, están inspirados en mi infancia”¹⁹.

Es imprescindible crear unos antecedentes biográficos sobre Bourgeois, para poder entender la intensidad y todas las valoraciones e interpretaciones que su obra puede llegar a tener.

Su infancia transcurre en los alrededores de París. Su familia tenía un taller de restauración de tapices y fue en el negocio familiar donde tomó contacto con el dibujo para poder ayudar a su familia. Con una madre trabajadora y serena, y un padre brillante a la vez que infiel, Bourgeois pasó su infancia en un triángulo amoroso en el que la tercera en discordia fue su propia institutriz. Es esta circunstancia la que articulará toda su obra, basada fundamentalmente en la traición de su padre y en el silencioso consentimiento de su madre.

Bourgeois comenzó estudios de filosofía y matemáticas, pero los abandonó para frecuentar distintas escuelas de arte, en las que entró en contacto con artistas de la talla de Fernand Léger. Tras contraer matrimonio, en 1938, con el historiador de arte Robert Goldwater, se trasladó a vivir a Nueva York, ciudad donde ha transcurrido toda su carrera artística.

En 1946-1947, Louise Bourgeois elaboró una serie de dibujos y pinturas titulados *Femme-maison* (mujer-casa) (fig. 9). Estos trabajos son un anticipo de la importancia que tendrá la casa como temática dentro de su iconografía a lo largo de su carrera²⁰ (fig. 10, fig. 11). En esta imagen de la mujer-casa, es difícil apreciar si es la arquitectura la que aprisiona el cuerpo o, por el contrario, es el cuerpo el que invade la casa.

La *Femme-maison* (fig. 12) ha sido interpretada en numerosas ocasiones como un alegato feminista en contra de la reclusión tradicional de las mujeres en el espacio doméstico. Estos dibujos llamaron la atención del movimiento feminista norteamericano surgido en la década de 1970, ya que se creía que hacía alusión al carácter opresivo que la vida doméstica imponía a las amas de casa de la clase media.

Otras versiones de este dibujo aparecen en el imaginario femenino, dándole una carga de ambigüedad a la imagen. La casa dibujada, cuya arquitectura recuerda a la de las mansiones burguesas, se ajusta al cuerpo femenino como si de un corsé se tratase. Se podría entender que el brazo levantado tiene un gesto de saludo o de bienvenida. Se podría decir que la casa de este dibujo es cobijo a la vez que aprisiona el cuerpo. Es al mismo tiempo guarida y fortaleza, cárcel y refugio²⁰.

En el imaginario infantil de Bourgeois, este corsé-casa constituye un refugio cálido y protector a la vez. Una especie de espacio materno. Pero esta casa, a su vez, está cargada de ambigüedades, es un espacio de una naturaleza bipolar, en el que la mujer se sociabiliza, punto de partida de una serie de saberes femeninos, escenario de los placeres de la maternidad; por otro lado, es lugar de reclusión, emblema de la expulsión de la mujer de los asuntos públicos, espacio de la reproducción.

Es en estos momentos cuando las palabras de Squicciarino (1990) cobran sentido con relación a las *femmes-maison*, ya que él plantea que “el vestido traspasa la función de proteger el cuerpo y alude directamente a la relación cuerpo-espíritu”.

Lo que parece obvio es que las “mujeres-casa” con su fusión de cuerpo, arquitectura y espíritu establecen un juego entre lo animado y lo orgánico, lo rígido y lo maleable, lo frágil y lo sólido, que será una constante en las obras de Louise Bourgeois.

Vestidos y casa aparecen en un espacio ordenado y construido, como el propio cuerpo imaginario, como todo espacio que ordena y construye el espacio, donde se necesita... El vestido es una casa protectora...²¹.



Fig. 12. *Femme Maison*, Louise Bourgeois, 1947. Aguatinta y aguafuerte. Colección María Fluxá.



Fig. 11. *Passage Dangereux*, Louise Bourgeois, 1997. Este pasaje, al igual que las celdas, son las casas de la memoria que Bourgeois creó a partir de las *Femme Maison*. Del tamaño de una casita, con sus habitaciones y enseres caseros, al igual que vestidos y camisones que pertenecieron a la artista y que según ella constituyen su materia prima. El vestido no es solo una referencia al mundo de los tapices de su infancia, es una protección, es una guarida; la mujer vestida se convierte en una *Femme Maison*. El vestido, al igual que la casa, se convierte en la frontera entre lo público y lo privado.

20. *Ibíd.*, p. 13.

21. E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 83.



Fig. 13. La única protección en lugares hostiles es la que el armazón del traje nos ofrece, a modo de casa. Fotografía anónima.

IV.2.2. Segunda piel

Entre los lugares mayormente productivos de transformaciones estilísticas está, sin duda, el cuerpo en su excepción grotesca de “cuerpo revestido”, en el que el revestimiento es protuberancia, segunda piel, apertura y delimitación o confín²².

Según Ackerman²³, la piel es una especie de traje espacial (fig. 13). Por medio de ella, el cuerpo se expone y también se protege de la atmósfera, de los gases, de las radiaciones solares y de toda clase de elementos. Pero este traje natural no es inmune, sino muy sensible, la piel está viva, y lo mismo que aísla del calor, del frío y de los microbios, respira, suda, metaboliza las vitaminas, regula el flujo sanguíneo y se regenera casi en su totalidad cada siete años.

La piel define el cuerpo como único y diferente en las huellas digitales y en el patrón que dispone los poros. Como vía del sentido del tacto, guía en la sexualidad y en la experiencia de la materia; ninguna otra parte del cuerpo contacta con algo ajeno a sí mismo más que la piel. Es el órgano más extenso del cuerpo que aprisiona, pero también da una forma individual, con la temperatura adecuada, la textura, la firmeza y el olor característico de cada uno. En un ser humano adulto, puede pesar entre seis y diez quilos y es clave en la atracción sexual. Es sumergible, lavable y

22. P. Calefato, *op. cit.*, p. 41.

23. D. Ackerman, *Una historia natural de los sentidos*, Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 36.

elástica, se deteriora con la edad, pero puede envejecer muy bien y su simbolismo es tan fuerte que muchas culturas todavía la utilizan como soporte para la pintura, el tatuaje y la decoración con joyas y *piercings*.

Para Lemoine-Luccioni²⁴, el vestido es una segunda piel que se puede poner y quitar, por eso precisa de cortes y aberturas para poder encajarse; de la piel al vestido hay un espacio lúdico, aunque esté prohibido fijar en él la mirada y se convierte en una impertinencia admirarlo. Sin embargo, Hegel (1770-1831) da una explicación deslumbradora: el desnudo no significa, sólo habla velado, desvelado o escondido para después desvelarse porque la verdad desnuda no tiene mucho sentido; no obstante, reconoce una superioridad al cuerpo humano, aunque sea en su desnudez, respecto al mundo animal; su piel es más sensible.

De alguna manera la tela simboliza la piel de la persona a la que viste; dependiendo de la textura del tejido: suave, gruesa, áspera, fina o resbaladiza, se atribuye estas características a quien lo lleva. Lo cierto es que el hombre primitivo se vestía con las pieles de los animales que mataba para asumir su naturaleza mágica.

Yo quiero ser el otro, quiero que él sea yo, como si estuviéramos unidos, encerrados en el mismo saco de piel, puesto que el vestido no es otra cosa que el liso envoltorio de aquella materia en coalescencia, de la que mi imaginario amoroso está hecho²⁵.

Como señala Entwistle²⁶, el cuerpo y su imaginario invaden el ámbito social, ya revestido en virtud de una moda que se “lleva encima”, lo que dota al cuerpo de una “semiótica” que crea un espacio narrativo, territorial o comunicativo, paradójicamente construido por cuerpos únicos que no se pueden reproducir.

No tiene el mismo sentido un vestido sobre un cuerpo que sobre un molde o maniquí, la vestimenta cotidiana no se puede separar de un cuerpo vivo que respira y al que adorna y protege; la importancia del cuerpo para el vestido es tal, que, en los casos en los que la prenda se presenta separada, resulta alienante.

Es por eso que el vestido como segunda piel produce cierta incomodidad cuando se observa en un museo de indumentaria por la “quietud” de los trajes y la sensación que transmiten de estar “habitados” por los espíritus de los seres humanos vivos cuyos cuerpos adornaron una vez dichas prendas. Lo mismo que la concha de cualquier molusco parece muerta, el traje, una

24. E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 68.

25. R. Barthes, en P. Calefato, *El sentido del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002, p. 122.

26. J. Entwistle, *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 23.

vez abandonado, parece sin vida, y esta sensación se acrecienta cuando la prenda conserva la marca del cuerpo, como sucede en los zapatos o en las mangas de las chaquetas. Pero la prenda cotidiana es algo más que una concha, es una expresión íntima de la identidad que no se concibe separada, sino como una totalidad del ser que la habita.

Para Lemoine-Luccioni²⁷, la piel es decepcionante si se compara simplemente con un saco que se llena; sin embargo, siempre expresa algo concreto del ser, sobre todo cuando se desgarran. Es curioso el tratamiento que se da a la piel en sentido coloquial: “Lo único que tengo es la piel”, “me dejó la piel en ello”; y el equívoco dentro de las relaciones humanas: tener una piel de cordero pero ser un lobo; una piel negra, pero sentirse blanco; una piel de hombre, pero sentirse mujer. Nunca se tiene la piel de lo que se es, sin excepciones, porque nunca se es lo que se tiene. No hay milagros, cada uno guarda su piel desde que nace y se hace tan propia que a un criminal se le reconoce por sus huellas digitales, lo demás no es más que “ropa-pretexto”. No se puede cambiar de piel, pero se puede cambiar de aspecto gracias a la tela, así se satisface el deseo obsesivo de cambiarla. La piel no es el “yo” y nunca lo ha sido en un estadio anterior, lo mismo que tampoco la tela hace el vestido.



Fig. 14. Detalle del techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, 1508-12. Vaticano.

Los sastres reivindican a San Bartolomé, quien, según la tradición, murió despellejado, como patrón; si el santo, tal como lo representa la iconografía, lleva su piel bajo el brazo como un manto, declara que la piel no es más que vestido y sólo vestido. Se puede poner y quitar, pero esto juega con la muerte misma, un hombre no puede poner en peligro su vida continuamente, el vestido será una solución feliz y poco gravosa.

Miguel Ángel (1475-1564) se representó a sí mismo con los rasgos de San Bartolomé, llevando su piel bajo el brazo en el *Juicio final* (fig. 14); de esta manera quizás quiso transmitir que el artista se deja la piel en el terrible juego del arte. Y Ribera (1591-1652) recurrió a este tema al menos doce veces, convirtiéndose en el favorito de la Escuela Española del siglo XVII. Por tanto, no es de extrañar que los vestidos, como los lienzos, estén confeccionados esencialmente de tejido, lo mismo que la piel; ni que la mujer, después de tejer los hilos para formar una pieza, zurza después pacientemente para conservarla, labor que ha desaparecido, pues los tejidos sintéticos ya no se zurcen.

27. E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 87.

Incluso la desnudez de la mujer desnuda que amaba Georges Bataille quedaría sin virtud amorosa si antes no hubiera estado cubierta y encerrada²⁸.

Como ya sabemos, en el siglo XX la mujer se interna en el mundo del arte con “otra mirada”, y lo hace de manera consciente; esto supone un cambio de óptica al representar el desnudo femenino cuyo cuerpo adquiere otros significados a la hora de ser interpretados por la propia mujer, y ese desnudo, en muchas ocasiones, se convierte en vestido.

Paula Santiago. Sangre y cabellos

Paula Santiago nació en Guadalajara (México) en 1969, estudió Ingeniería Industrial en la Universidad Panamericana de Guadalajara, para continuar su formación con cursos de pintura y dibujo en París. Después de una pequeña estancia en Londres, volvió a México para especializarse en arte precolombino. En el momento en el que toma conciencia de que lo que realmente quiere es dedicarse al arte, decide no representar imágenes sobre tela, sino trabajar con su propia vida, con su propio cuerpo.

El viaje interior de Paula Santiago empezó con el uso de los materiales que empleaba, ya que éstos llegaron a ser profundamente personales. Empezó a extraer su propia sangre, y manchaba con ella las superficies de sus obras. Una sangre que, recién extraída, aparentaba un color rojizo y que el tiempo convertía en tonos marrón y beige, como los de la tierra.

Desplazó los hilos de seda tradicionales del bordado para incorporar el uso del cabello humano (*fig. 15*), y para ello utilizaba el suyo, el de su abuela y el de sus amigos. El pelo se convirtió en su hilo unificador. Lo encontró enigmático, protegía el cuerpo. Además, dado que el cabello contiene la memoria del pasado del cuerpo, podía hacer referencia al paso del tiempo.

Abandonó la tela como base estructural de su arte y empezó a trabajar con la cera y el papel de arroz, materiales engañosos, ya que aparentan ser frágiles pero en realidad son fuertes y resistentes. Dado que los dos materiales pueden ser transparentes u opacos, tanto el uno como el otro representan ideas de mayor importancia del saber y del no saber, de buscar lo oculto y de ocultar lo visible. Al principio, Santiago trabajaba en una sola dimensión, sin embargo, de la misma manera que sus materiales



Fig. 15. Detalle del tríptico *Las Tres Gracias* de Paula Santiago, 1995. En el se puede apreciar el cabello de la zona bordada, así como el papel de arroz con el que se ha realizado la prenda.

28. *Ibíd.*, p. 93.

servían de metáfora para el tiempo recubierto de otra capa de tiempo, necesitaba construir imágenes esculturales capa a capa.

Paula Santiago utiliza su propia sangre como material para dar color; su cabello como pincel y como hilo, y cose fragmentos de tela o de papel de arroz para formar su obra. La cera es otro de sus materiales preferidos para significar la vida.

Sus trajes son auténticas segundas pieles, pues han salido de su propio cuerpo. A veces representan el sistema venoso y otras son juegos de cabello tejido y papel de arroz, como en *Las tres gracias* (fig. 16), evocando un cobertor de piel que cambia la identidad al tiempo que se adapta a ella como segunda epidermis que es. Son tres vestidos, tres camisas de papel de arroz que están bordadas con su propio cabello.

Utiliza bordados y encajes que guardaba su familia, objetos personales que, en definitiva, están relacionados con el cuerpo, vestimentas antiguas como yelmos, pectorales, ropones que presenta bajo una perspectiva ritual, que evocan no sólo tiempos pasados, sino también rituales presentes y que decora con su sangre, la que utiliza como elemento interno, encontrado dentro de esa segunda piel, como evocación de nuestros más íntimos deseos, sensaciones y espacios propios.

Las obras de Paula Santiago, al estar construidas con su propia sangre y su cabello, son claro reflejo de lo anteriormente mencionado y, a su vez, si nos quitamos estos vestidos, nuestros órganos quedan al descubierto, los órganos con los que se han realizado estas obras. Estos órganos se exponen como un elemento íntimo, pero al tiempo receptor y transmisor de información.

Fig. 16. Detalle del tríptico *Las Tres Gracias* de Paula Santiago, 1995.



Jana Sterbak. Piel viva, piel muerta

Nacida en Praga (República Checoslovaquia), mantiene dos nacionalidades: la canadiense y la checa. Toda su formación académica se desarrolla en distintas universidades canadienses. Y gracias a esta formación y a sus inquietudes artísticas se la puede considerar como una artista multidisciplinar, ya que abarca todas las disciplinas posibles en sus distintos proyectos.

Jana Sterbak subraya en su obra tanto la magnitud del vestido como del cuerpo; el paso entre el cuerpo y lo que oculta. Su obra *Hairshirt* (fig. 17) se transforma en significativo amenazador del objeto de deseo, y *Jacket* (fig. 18) resume su antítesis: la imposibilidad de salir de sí.

Las vestimentas de Jana Sterbak son “cuerpos sin órganos”, “campos de inmanencia del deseo”, están vivos, pero sólo la energía transita por ellos; sólo la convulsión del amor, del miedo a la muerte, de la frustración; el brillo de la belleza, de la inspiración, del dolor y la desesperación.

Vanitas (fig. 19) es un vestido de 30 kg de carne cruda, filetes de vaca, cosidos, que la artista llevó sobre su cuerpo integrando un diálogo entre dos pieles, dos entidades orgánicas, que se cubren entre sí. Una piel humana revestida con otra piel que se descompone a un ritmo mucho más acelerado que el del cuerpo vivo de la portadora; podría decirse que éste se ha envuelto como símbolo de la caducidad de la existencia. O del comienzo de otra vida, como dice Juan Antonio Ramírez²⁹: “La podredumbre de esa carne foránea es como la vieja piel que abandonan las serpientes, el símbolo de una existencia anterior que se renueva al llegar al final de un ciclo vital”.

La carne como segunda piel hace referencia a la profundidad de la temporalidad del ser humano, cuyo tránsito final es la muerte. La rotundidad del sentido efímero, relativo al agotamiento y al desgaste, se combina con una ácida crítica a la manera que el cuerpo adopta por obligación en una cultura cuya primacía es convertirlo en el paradigma de la eterna juventud. *Vanitas* desbarata el tabú que prohíbe ver y ser visto como lo que realmente se es: carne animal. Jana Sterbak nos acerca a lo efímero del vestir y a lo efímera que es la piel y, en definitiva, el cuerpo. La metáfora del paso del tiempo y de la muerte, el último destino tanto para el hombre como para la mujer.



Fig. 17. *Hairshirt*, Jana Sterbak, 1992.



Fig. 18. *Jacket*, Jana Sterbak, 1992.



Fig. 19. *Vanitas*, Jana Sterbak, 1987.

29. J. A. Ramírez, op. cit., p. 154.



Fig. 20. *Minerva*, Joana Vasconcelos, 2005.

Joana Vasconcelos. Piel de ganchillo

La artista **Joana Vasconcelos** nace en París en 1971 y tiene su residencia en Lisboa. Formada en el Centro de Arte y Comunicación Visual de Lisboa, expone regularmente no sólo en Portugal, sino en otros países como Brasil, Francia, Italia, Estados Unidos y España, entre otros.

Desde una óptica optimista e irónica y utilizando los objetos cotidianos, ella hace una moderna lectura de los entornos domésticos de la mujer. Entornos que van desde lo folclórico a lo artístico, desde la perspectiva del pop-art y el conceptualismo, hasta el consumismo, siempre diseccionando lo cotidiano y reconstruyéndolo para hacer de lo particular un universal.

Cuando hablamos de “segunda piel” en los trabajos de Vasconcelos, estamos hablando de cultura popular y de tradición. Un estilo que, pudiéndose aproximar a *kitsch*, no cae en la vulgarización del entorno femenino. Un universo de fundas ajustadas a los cuerpos fríos de escayola que, adentrándose en lo exótico, no deja de ser cotidiano si se analiza en profundidad.

Es en obras como *Minerva* (fig. 20) o *La Ilha dos Amores* (fig. 21), entre muchos de sus trabajos creados entre 2004 y 2006, donde podemos encontrar piezas hechas a mano. Piel de ganchillo que se adaptan perfectamente, como si de fundas a medida se tratase, a los objetos elegidos. Vestidos que tamizan una realidad para ofrecernos otra. Piel que, como se ha comentado en el comienzo de este capítulo, definen cada cuerpo, cada pieza como única, como si fueran huellas dactilares.

Vasconcelos sabe de la universalidad del croché, técnica utilizada para realizar sus segundas pieles. Sabe de la universalidad del lenguaje del croché. Identifica esa universalidad con lo cotidiano, con la fabricación casera, y la utiliza para acercar las piezas al espectador con la creación de un ambiente propio del calor del hogar, de ese calor que uno siente en su piel al llegar a una casa conocida.

Para ella, el trabajo manual tiene un valor diferente, un peso distinto para el observador. Ese mismo trabajo manual coloca las piezas en una temporalidad concreta, hace que la pieza se vea a través del tiempo. Un tiempo, una repetición y una abstracción es lo que ofrece el trabajo manual cuando se repite muchas veces. Que es justo lo que sucede con las huellas de la piel, que



Fig. 21. *La Ilha dos Amores*, Joana Vasconcelos, 2007.

se desarrollan en el tiempo, que tienen un esquema de repetición concreto según la persona y que se vuelve abstracto con el paso de ese tiempo, casi irreconocible.

Sus trajes son hedonistas, resaltan lo erótico pero sin caer en lo puramente sexual, procuran un placer visual. Es un mensaje implícito que no llega a ser explícito. Van desde los totales llenos de reflejos y brillos ajustados al cuerpo hasta los volúmenes redondeados y antropomórficos, que recuerdan figuras del arte rupestre, sólo que interiorizados y reconstruidos en el siglo XXI.



IV.3. EL VESTIDO DE NOVIA	249
IV.3.1. Historia del vestido de novia	253
IV.3.2. Te quieres casar conmigo	258
IV.3.2.1. Yolanda Gutiérrez. Espacio novia	262
IV.3.2.2. Aganetha Dyck. Las mieles de la novia	264
IV.3.2.3. Elena del Rivero. Lágrimas matrimoniales	266
IV.3.2.4. Beth Moisés. El cuadrilatero	268



IV.3. El vestido de novia

Temas que, una vez disipado el misterio, desaparezca también el amor; yo creo, por el contrario, que el amor sólo empieza cuando el misterio se ha disipado. Temas que no se sepa muy bien lo que se ama, y tienes lo incommensurable por un factor de importancia absoluta; yo entiendo, en cambio, que para amar verdaderamente es preciso saber lo que se ama¹.

A principios del siglo XX las celebraciones nupciales se realizaban en la casa de la novia, en el patio de vecinos, en un corral o, si se trataba de gente pudiente, en los salones o patios de haciendas y cortijos. El refrigerio variaba dependiendo de las posibilidades económicas de los contrayentes, aunque con frecuencia se limitaba a vino o aguardiente y dulces. Los mejor situados económicamente podían celebrarlo con una caldereta. Las bodas de las clases más altas eran muy diferentes, sin embargo, desde los años cincuenta se generalizó su celebración primero en locales cedidos temporalmente y, más tarde, en salones, restaurantes y lugares de hostelería de diverso estilo especializados en banquetes.

El día de la boda es particularmente duro para la novia, que se convierte en el centro de todas las miradas, su protagonismo

Le ch'atelara-en-bauges, León Aymonier, 1892-1934. Musée Savoisien de Chambéry.

1. Soren Kierkegaard, *Estética del matrimonio: carta a un joven esteta*, Buenos Aires, Dédalo, 1960, p. 44.

muestra también su papel central en la casa como anfitriona, como responsable de los vínculos familiares y, además, debe ser representante de la belleza y buen gusto que se le atribuye a la mujer y que no se espera del hombre.

Las celebraciones nupciales hacen visibles las diferencias de clase que se establecen, primero y muy visiblemente, por la ropa; los trajes y adornos de los novios y de los invitados muestran de una forma ostensible la clase social. Lo que para unos es ir bien vestido, para otros resulta inadecuado. Las clases sociales más altas se rodean de objetos, prácticas y códigos de conducta que sirven para señalar la distancia social.

La indumentaria se define como uno de los indicadores más importantes de la identidad cultural; los atuendos nupciales son, quizás, la parte más elocuente de la moda porque actúan como factor de afirmación de prestigio, riqueza y estatus.

El vestido de novia es un tema que forma parte de la tradición cultural, por lo que debe abordarse desde diferentes disciplinas complementarias como la antropología, la historia del arte, la etnología, la historia, el diseño textil y los estudios de género².

Desde las revistas ilustradas a las revistas femeninas de hoy, películas y actualmente *websites*, el símbolo del vestido de novia se ha extendido por todo el mundo, lo que sugiere una homogeneización del ritual nupcial y un crecimiento de la influencia de los medios de masas sobre las costumbres locales. La globalización ha cambiado radicalmente la noción de que los rituales fueran tradiciones inamovibles, de hecho, son los medios de masas los que han promovido que la tradición del vestido de novia haya suprimido otras tradiciones étnicas locales.

El cuento de *Cenicienta* se ha narrado en infinidad de versiones, según la región geográfica; su personaje principal ejerce gran influencia en el imaginario colectivo y se presenta como la expresión del éxito, dado que la protagonista evoluciona de los harapos a la riqueza. Las feministas lo interpretan como una historia sobre la pasividad femenina y la valoración de la belleza con un final feliz consistente en el matrimonio y la riqueza. La historia de *Cenicienta*, eterno símbolo de la mujer bella, bondadosa y servicial, la ha empleado la publicidad nupcial desde principios del siglo xx. En 1904, un anuncio de *Libbey* que mostraba una novia admirando una gran copa de cristal como anhelado regalo de bodas contenía el eslogan “The American Cinderella”³.

2. E. I. Chaves Guerrero, “El valor de los símbolos en el asentamiento de la cultura nupcial tradicional”, en VV AA, *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, 2008, p. 84.
3. La imagen de *Cenicienta* ha simbolizado la mujer humilde y virtuosa que consigue un feliz matrimonio colmado de riqueza.

IV.3.1. Historia del vestido de novia

En la antigua Roma, las mujeres se casaban con la misma túnica blanca que usaban a diario, aunque se engalanaban para la ocasión con un velo color púrpura, adornado con una corona de flores; el blanco era el color de la celebración y la alegría. En Lombardía, las novias se vestían con una túnica negra larga y un manto rojo encima.

Durante la Edad Media se casaban con vestidos rojos, con ornamentos dorados, que representaban la realeza y el poder. El Renacimiento no daba importancia al color del traje ceremonial de boda, pero era imprescindible que estuviera bordado con piedras preciosas, perlas y diamantes. Mucho más tarde, a partir del siglo XVIII, se impuso la tendencia de los trajes en tonos pastel.

En realidad, el color blanco se puso de moda a partir de la boda de la reina Victoria (1819-1901) de Inglaterra en 1840, aunque ya se había utilizado este color en los vestidos nupciales desde principios del siglo (fig. 1), cuya popularidad se extendió a través de la fotografía oficial que fue extensamente difundida, y muchas novias optaron por un vestido similar en honor a la reina. Ésta, vestida de satén blanco, encaje y azahares, marcó con fuerza el punto de partida de la novia de blanco, si bien coexistió con otros colores⁴, especialmente en las clases menos



Fig. 1. Vestido de novia estilo neoclásico, 1815-20. Vestido de satén y tul de Chantilly bordado. El tul que apareció sobre el 1797 no se comercializó hasta 1820. La manga farol define el estilo que en España se llamó Fernando VII. El peinado recoge el moño alto y el velo queda prendido bajo el moño, a veces formando un abanico que contribuye a alargar la figura femenina. Museo del traje.

4. VV AA, *Moda y Sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, 2002. VV AA, *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, op. cit.



Fig. 2. Detalle del cuadro *El Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, 1434. Para ver cuadro completo ir al capítulo de la Etapa primitiva, fig. 6, pág. 65. En la imagen podemos observar a la novia con paño a modo de velo en la cabeza y vestido color verde.

puedientes, que tenían que conformarse con lucir en su boda el mejor traje que tenían. En circunstancias especiales, como en periodo de luto, podía ser negro, algo bastante común en las primeras décadas del siglo XX. Antes de 1840 la elección del color era de muy diversa índole, desde el rojo para los celtas, como símbolo de fertilidad, o el azul añil para las campesinas de los siglos XIII y XIV, o el verde, también frecuente, como atestigua el retrato *El matrimonio Arnolfini* (fig. 2), pintado en 1434 por Van Eyck (1390-1441).

Chaves Guerrero⁵ profundiza en la trayectoria del simbolismo del color blanco y su vinculación con la mujer en la historia; se remonta a la sociedad agricultora del Neolítico, en la que surgió la creencia de una Gran Diosa Blanca, que ejercía tres funciones: reina de la vida, de la muerte y de la regeneración, nacida de la asociación de la fertilidad de la tierra en consonancia con la luna. En la Edad de Bronce, con la llegada de los dioses masculinos desaparece la Diosa Blanca, con la expansión del cristianismo cede su puesto a la Virgen María, que genera una iconografía vinculada al color azul y al blanco.

El uso de la seda se extendió y los colores se volvieron cada vez más brillantes, por lo que el empleo del traje blanco no estuvo reservado exclusivamente para la boda. Las novias del Romanticismo utilizaron tanto el velo como la capota, que también podía ir cubierta con una versión más corta de velo, mientras que los adornos del vestido se confeccionaban en el mismo tejido, de manera que el conjunto ofreciese una imagen elegante y equilibrada que huía de toda estridencia.

El traje de novia se ha desarrollado de forma paralela a la moda de cada momento, si bien puede considerarse que nace como tal durante la época Imperio, aunque desde la antigüedad se había prestado una especial atención a la indumentaria destinada a los distintos ritos. Aunque fue a partir de la boda de la reina Victoria cuando el color blanco se consolida en la tradición, también es cierto que anteriormente hubo mujeres que eligieron dicho color para su vestimenta nupcial, como la princesa Philippa (1394-1430), hija de Enrique IV (1367-1413), en su boda con Eric de Pomerania (1382-1459); los escritos de la época describen a la novia con una túnica de satén blanco, ribeteada con terciopelo y armiño. Margarita de Valois (1553-1615), en su matrimonio con Enrique de Navarra, lució un traje de armiño blanco con una capa azul de cinco metros de largo. También Mary Stuart (1542-1587), reina de Escocia, vistió un vestido

5. E. I. Chaves Guerrero, *art. cit.*, p. 89.

largo en su boda con Francisco II (1544-1560) de Francia; con este gesto desató la tradición francesa que reservaba el blanco al luto de la familia real. Eugenia de Montijo (1826-1920) también se vistió de blanco al contraer matrimonio con Napoleón III (1808-1873) (*fig. 3*). Las predecesoras de la reina Victoria habían utilizado capas de terciopelo rematadas con armiño y pesados vestidos de brocado bordados con hilo de plata⁶.

Estas bodas palaciegas de los siglos XIX y XX encontraron una notable difusión en las revistas ilustradas, que las describían con todo tipo de detalles y mostraban las imágenes de los enlaces; por eso la propuesta del color blanco influye en las jóvenes novias, aunque en España, durante las dos últimas décadas del siglo XIX, a tenor de las fotografías de boda, algunas novias usaban el traje negro por diversas razones: la edad, la viudedad, la pobreza o la moral restrictiva. El gusto por los vestidos largos, cerrados y negros duró hasta las primeras décadas del siglo XX, a pesar de que en las bodas reales de Alfonso XII (1857-1885) y Alfonso XIII (1886-1941) las novias eligieron los tonos claros para su indumentaria nupcial.

Durante los años 40 del siglo XIX, la cintura descendió y el radio del vestido en su parte baja ensancho debido al uso de las crinolinas. Esto, por supuesto también se hizo nota en los vestidos de boda, como el de la reina Victoria (*fig. 4*).

A finales del siglo XIX, la tipología del vestido de novia era la misma que regía la moda en general. El polisón (*fig. 5*) se había hecho dueño de los cuerpos femeninos, y la verticalidad y esbeltez que este atuendo interno proporcionaba se dejaba ver en los trajes de novia. En España este periodo coincidió con las dos bodas reales de Alfonso XII, primero con María de las Mercedes de Orleáns y Borbón y posteriormente con María Cristina de Hanburgo Lorena.

Los vestidos de novia a principios del siglo XIX no desmerecían en absoluto el lujo y la clase de la *Belle Époque* (*fig. 6*). La silueta en ese y el característico pecho de paloma eran la singularidad de los vestidos modernistas de aquella época. La propuesta desde París del modisto Poiret de un corsé más largo y cómodo hace que la línea del cuerpo cambie radicalmente en los años venideros.

Los retratos de boda de los años veinte (*fig. 7*) muestran un cambio sustantivo en los vestidos, al acortarse la longitud de la



Fig. 3. Vestido de novia del primer romanticismo, 1925-27. Periodo en el contrajo matrimonio Eugenia de Montijo, por lo que es de suponer que este podía ser el estilo de su vestido. Museo del Traje.



Fig. 4. Vestido de novia del segundo romanticismo, 1840-42. Vestido que atiende a las características estéticas del periodo victoriano. Museo del Traje.

6. VV AA, *Moda y Sociedad. La indumentaria: estética y poder*, op. cit.



Fig. 5. Centro. Vestido de novia de estilo alfonsino, 1875-78. Es un vestido de dos piezas, realizado en seda y combinado con raso. Museo del Traje.



Fig. 6. Izquierda. Vestido de novia, 1907. Museo del Traje.



Fig. 7. Derecha. Vestido de novia, 1925. En crep de seda, muestra las características de los vestidos de los años veinte. La silueta andrógina con el corte en la cadera y la falda corta. Museo del Traje.

falda; el modelo utilizado por las jóvenes casaderas está influido por la elección que hace la Duquesa de Aliaga y marquesa de San Vicente del Barco, doña Rosario de Silva y Gurtubay (1900-1934), quien opta por un modelo blanco y corto para su enlace con Jacobo Fitz-James Stuart (1878-1953); la celebración del enlace tuvo lugar en Londres y el retrato de la boda apareció en todas las revistas gráficas europeas.

En los años treinta del siglo XX, el vestido de novia retoma el largo de falda hasta los pies. Y las formas comienzan a ser tan variadas como imaginarios los modistos. Los cortes unas veces hacían referencia a las modas del momento y en otras ocasiones retomaban estilos de siglos pasados.

Como en toda ceremonia, el uso adecuado de los símbolos resulta fundamental para conservar los ritos; tampoco hay que olvidar la trascendencia litúrgica que se confiere a alguno de los elementos implicados en el desarrollo de la boda, como es el caso del velo, banda de tela blanca que en la misa de velaciones se ponía sobre los hombros del marido y sobre la cabeza de la mujer para señalar la unión contraída; esta ceremonia la instituyó la Iglesia católica para otorgar más solemnidad al matrimonio.

Sin embargo, en España, el tocado de novia presenta algunas particularidades. A mediados del siglo XIX se utilizaban los trajes regionales como indumentaria nupcial, lo que desaconsejaba el uso del velo de manera generalizada. Cuando éste empieza a difundirse como complemento ineludible del traje de novia,

debe compartir protagonismo con la mantilla y la peineta. En los años veinte, aunque las novias vistan de negro, el velo de tul blanco se convierte en esencial y se potencia su uso alargando su longitud considerablemente respecto a épocas precedentes; además, se ciñe a la cabeza, formando una especie de casquete que recoge el cabello, lo oculta y cubre buena parte de la frente.

A partir de la siguiente década, el velo se retira de la frente para dejar ver el cabello, cuando no desaparece para dar paso a diademas, tiaras o tocados con adornos florales.

La mujer, prudente, interpone el velo. Pura cortesía hacia el hombre, al que no fuerza a precipitarse hacia su sexo propio, que ella preserva. Toda civilización proviene de este velo, de esta cortesía⁷. Es una idea de Athéna. Ella fue quien envolvió el primer rostro de mujer, el de Pandora, con un velo abigarrado (*fig. 8*).

El velo representa la transformación de una ilusión por una nueva vida y es un recuerdo del velo pagano, el *flammeum*, que simboliza la virginidad y la protección contra los malos espíritus.



Fig. 8. Fotografía anónima. "...el velo es tanto lo que oculta como lo que revela". E. Lemoine-Luccioni, *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2003, p. 73.

7. E. Lemoine-Luccioni, *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2003, p. 72.

IV.3.2. Te quieres casar conmigo

El vestido de novia como tal es un invento reciente, sin embargo el ritual del matrimonio, desde el punto de vista antropológico, marca simbólicamente la separación del hombre y la mujer de sus respectivas familias de origen y la integración en el grupo con una nueva casa o entidad familiar. Esta separación del hogar se materializa mediante la representación por la que se realiza un intercambio de significados entre los participantes. En el conjunto de símbolos y creencias que se ponen en juego durante el ritual, los participantes se sienten representados de un modo u otro; durante la ceremonia, los contrayentes no son ya ni solteros ni casados, sino que están en una etapa indefinida, casi marginal, situación que se relata con gestos, ritos u objetos que dejan patente su excepcionalidad.

Adornos, complementos, indumentaria, llevada al extremo como el traje de novia o de la madrina, recordarán a los contrayentes que se encuentran en una situación especial, marcada por el tránsito. Desde ese momento, los protagonistas se convierten en actores que se saben observados y sus gestos se adecúan a lo que se espera de ellos: la aceptación de su compromiso. En semejante escenario, la mujer asume las posiciones de docilidad, inmovilidad y dependencia entendidas como recompensa al deber cumplido cuyo premio será la felicidad recibida a través de

los hijos, del amor del marido y del gobierno del hogar. Con todo esto se sienten esposas, que no esclavas, y la boda funciona como un símbolo de salvación que responde a la visión de matrimonio que ha proclamado la Iglesia y la burguesía decimonónica para perpetuar su código de comportamiento a través de los siglos.

La celebración de una boda tiene muchos más significados asociados, tanto para los contrayentes como para los familiares y conocidos que acuden a esta celebración; las bodas marcan el paso de un estatus social a otro, de soltero a casado, y no afectan sólo a los nuevos cónyuges, sino que ponen en marcha una nueva alianza entre familias, uno de los hechos que se marca en casi todas las culturas a través del matrimonio. Las bodas son también celebraciones asociadas a la fertilidad, a la formación de nuevas parejas, a la alegría, a la renovación.

Como señala Quintero⁸, entre los antropólogos se usa la denominación *ciclo vital* para referirse al conjunto de prácticas rituales o ceremoniales que aparecen a lo largo de la vida de un ser humano y que se concentran en cuatro momentos de la vida: nacimiento, adolescencia, boda y muerte. Momentos considerados centrales en todas las sociedades preindustriales; los ritos de paso marcan el cambio de estatus en el individuo, pero a la vez son reafirmaciones colectivas de las distintas entidades sociales. Mediante el ritual, el colectivo reafirma y reproduce el conjunto de valores y de creencias normativos del grupo; estos rituales tratan de mostrar el paso del individuo desde una situación a otra, e integrarlo en el conjunto de la sociedad.

A principios del siglo XX, Van-Gennep (1873-1957) estableció tres etapas fundamentales en cualquier rito de paso: una primera de separación o segregación respecto al grupo inicial de pertenencia; una segunda y central de liminalidad o marginalidad, al estar en el umbral de otro estado, y una tercera de reintegración en la que el individuo se inserta en la comunidad de su nuevo estatus⁹.

La etapa de separación comienza con el noviazgo, que incluía a principios de siglo las declaraciones, rondas y búsqueda de ocasiones para “pelar la pava”, aunque el ritual antiguo se iniciaba con la “pedida de la novia” o “pedir la entrada”, que consistía en la visita de los padres del novio a los de la novia, concertada de antemano, y se celebraba con un vaso de vino o una merienda, dependiendo de la clase social.

8. V. Quintero, “Las bodas: ¿Ritos de paso o rituales de consumo?”, en VV AA, *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, op. cit, p. 98

9. *Ibíd.*

Entre los pobres no se intercambiaban regalos, pero en las clases altas de finales del siglo XIX se puso de moda regalar a la novia una pulsera. A partir de ese momento, el novio tenía más libertad para entrar en la casa de la novia y se iba organizando todo lo necesario para la boda. En los pueblos de Andalucía se “recogía a la novia”, que consistía en encerrar a la novia ocho días antes de casarse; a veces, la joven hacía una ronda de visitas a sus amigas solteras antes de la boda, para recogerse después.

No era frecuente a principios del siglo XX hacer ningún acto de “despedida de soltero”, sólo en las ciudades se impuso la costumbre de que el novio, si era pobre, invitase la noche antes de la boda a un vaso de vino a sus amigos en la taberna, y si tenía más dinero, convidaba a una cena. No fue hasta después de los años cincuenta cuando se generalizaron las despedidas de solteros, para celebrar con los amigos la despedida de la libertad.

El casamiento es un suceso social que constituye un pasaje peligroso dentro de la corriente del destino humano. Al tomar esposo o esposa, el individuo se integra en una nueva célula social: la fundada por él. Cambia, pues, de condición. En consecuencia, se hacen necesarios ritos de separación e incorporación por repetición simbólica¹⁰.

El día de la boda representa la segunda de las etapas señaladas, es un periodo de marginalidad en el que todo el ritual está encaminado a repetir simbólicamente la separación de los novios respecto a sus familias de origen y a la integración en el grupo con una casa nueva o entidad familiar. Dicha separación y reincorporación se repite durante todo el ritual: en las antiguas comitivas que se formaban para acompañar a los futuros esposo por las calles del pueblo; en la manera de entrar los novios a la iglesia, del brazo de los familiares para salir luego juntos; en la manera de sentarse en el banquete e iniciar el baile, primero los novios, luego los padrinos juntos y con la pareja recién casada. El tránsito se produce así, la nueva unión y la antigua vinculación familiar se simbolizan reiteradamente. La alianza entre los dos grupos familiares queda sellada. La tercera etapa ritual, la fase de agregación, no termina hasta el regreso del viaje de novios y la visita a los familiares. A principio del siglo XX se designaba como “tornaboda” al día siguiente de la boda o al primer día festivo; era costumbre comer en casa de los padres del marido o de los padrinos y esa comida cerraba los rituales de matrimonio y reintegraba a los recién casados al grupo con su nuevo estatus.

10. J. Cazeneuve, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972, p. 112.

Algunos de los símbolos antiguos se conservan en la actualidad en estas ceremonias, aunque la mayoría no los comprenda, pero se mantienen formalmente ignorando su significado. Los alfileres, según la antropología, se vinculan con los noviazgos, las relaciones pasajeras, frente a las agujas, que muestran las uniones definitivas: cosen y dejan uniones. Por ello, a las doncellas se les obsequiaba con alfileres que colocaban boca abajo para facilitar la caída. La pérdida del alfiler simboliza el paso a otra etapa en la que predominan las agujas, símbolos de la mujer adulta y del matrimonio. Las fórmulas consumistas que prevalecen hoy han cambiado este regalo de la novia por otros de variadas formas que carecen de significado.

La novia debe llevar: “algo nuevo, algo viejo, algo prestado y algo azul”. Tomé¹¹ indica muchos de los significados no explícitos de estos atuendos. Lo nuevo representa la nueva familia, lo viejo da sentido a la continuidad, lo prestado simboliza la relación con la comunidad y lo azul es el color emblemático en la iconografía de la Virgen Inmaculada y se vincula con la fidelidad.

Sociológicamente, las bodas muestran los cambios acaecidos en la sociedad, sobre todo la opulenta, describen los valores centrales y los bienes deseables. Las bodas son un reflejo de la sociedad de consumo y del ocio, expresado en su máximo grado en dos aspectos: el banquete de bodas y el viaje de novios o luna de miel.

Cuando Van Eyck (1390-1441) pintó el *Matrimonio Arnolfini*, dice Sauret¹², estaba relatando el contenido y significado de una ceremonia que siglos después se convirtió en el pilar de la filosofía del estamento burgués, después de conseguir el poder gracias a la Ilustración. La obra de Van Eyck, además de todos los símbolos presentes, no deja de ser un cuadro realista de la escuela flamenca en el que todo significa algo, lo mismo que el realismo del siglo XIX estuvo al servicio de los intereses de la burguesía. Si se compara el cuadro citado con el de Jean Dagnan-Bouveret (1852-1929) *Boda en el fotógrafo* (fig. 9), se observa que los elementos que definen la composición son básicamente los mismos; en principio, una minuciosa descripción del ambiente que pretende ser representación de la realidad a la vez que imagen de una clase social, la burguesa, que apuesta por la calidad y el progreso; en el siglo XV, mediante ese despliegue de pequeños detalles que conducen a un clima de serenidad y bienestar, y en el siglo XIX, a la ciencia, la tecnología, la modernidad



Fig. 9. Boda en el fotógrafo, Jean Dagnan-Bouveret, 1878.

11. P. Tomé, *Para bodas... las de ahora*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004, p. 71.

12. T. Sauret, “Escenas de matrimonio en la pintura del siglo XIX”, en VV AA, *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, op. cit., p. 73.

y la democratización del retrato, mediante el estilo fotográfico, otra manera de exponer la idea de progreso y hegemonía social.

En ambos cuadros el tema es el mismo, el matrimonio, y mantienen los mismos conceptos, la boda como legalización del estado natural y perfecto de la pareja y como fundamento del núcleo básico del individuo que es la familia. Como consecuencia natural se manifiesta la hegemonía de lo masculino y la dependencia de la mujer del marido, ya que los gestos no han variado en cuatro siglos; la mujer coge la mano del varón o se agarra a su brazo, lo que demuestra su dependencia. La fidelidad de la mujer está simbolizada por el perro en Van Eyck y en el blanco del traje de novia en la obra de Dagnan-Bouveret; el espejo tan analizado en la obra renacentista se convierte en el objetivo de la cámara de fotos y en el mismo observador externo de la escena y a la vez testigo del acontecimiento.

En la actualidad, son otros los símbolos o valores que las artistas analizan con relación al matrimonio y en ellos tiene gran importancia el vestido de novia como ritual que precede a la vida de pareja. Las artistas de las que, a continuación, se van a analizar algunas de sus obras generan trabajos en los que se habla de las utopías que el matrimonio encierra, de los rituales anexos a la unión de dos personas, los conceptos ancestrales que del matrimonio se pueden tener y la violencia de género que en el seno de algunos hogares se forja bajo la creencia de la inferioridad femenina.

Yolanda Gutiérrez. Espacio novia

Yolanda Gutiérrez es una artista mexicana que se debate entre la poesía y el mensaje, y que encuentra en los elementos que le proporciona la naturaleza su vena lírica. Su concepto de belleza es la sencillez, simple, al margen de los códigos al uso, pero incluye en sus obras toda la información que quiere transmitir, porque entiende que el arte es una herramienta de transmisión de mensajes.

Sus vestidos de novia son estructuras de gasas y tules semi-transparentes sostenidos por alambres e hilos invisibles. Las instalaciones no sólo se centran en el vestido de novia, sino también incluyen el entorno nupcial, utilizando metáforas visuales para construir las sábanas, las cortinas y el resto de ropaje de un ajuar de novia, como se puede apreciar en su ins-

talación *La novia* (fig. 10). Como en sus esculturas, el conjunto es liviano, inmaterial, flotante, ingrávito y, sobre todo, evoca el mundo onírico. El sueño del matrimonio, la utopía de una nueva vida.

Se puede pensar que la ligereza y transparencia del material utilizado por esta artista hace alusión al cristal del *Gran vidrio* de Duchamp (fig. 11). En la instalación *La novia*, el vestido y, por tanto, la novia se encuentran atrapados. Los velos colgando pueden ser los ropajes quitados a la novia, haciendo referencia a la ruptura de la virginidad y, por consiguiente, a la fragilidad del amor. Son “los solteros” de Duchamp desnudando el gran drama de la *mariée*.

Los vestidos y velos de Yolanda Gutiérrez ya no cubren un cuerpo, se quedan vacíos tras el único día de vida, pierden cualidades, casi no son ni objetos, flotan en el aire y son tan efímeros como el día nupcial. Efímeros como el acto para el que son creados. Representan las ilusiones rotas de la *mariée*.

Y su mensaje en los vestidos de novia está entre la felicidad del momento y el temor a un futuro desconocido. Son vestidos para un instante con ninguna proyección para el tiempo venidero.

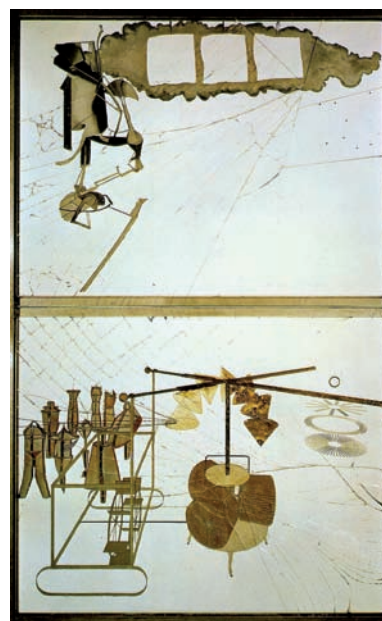
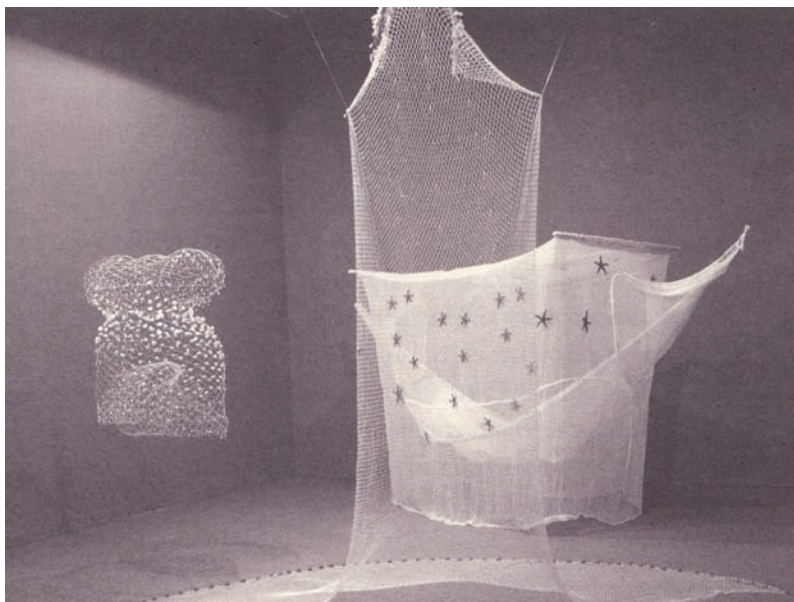


Fig. 11. El Gran Vidrio de Marcel Duchamp, definitivamente inacabado en 1923. Philadelphia Museum of Art.

Fig. 10. La Novia de Yolanda Gutiérrez, 2000.

Aganetha Dyck. Las mieles de la novia

Aganetha Dyck presentó en 1995, en la Winnipeg Art Gallery (Canadá), una instalación llamada *Extended Wedding Party* (fig. 12). Una serie de vestidos y zapatos de los protagonistas de una ceremonia nupcial eran los protagonistas de la instalación. Vestidos, zapatos y demás objetos relacionados se cubrieron parcialmente de cera de abejas y pedazos de colmena. Los trajes colgaban de armarios-jaulas. El objeto central de la instalación era un vestido de novia espectacular que, muy iluminado, se movía sobre una base circular.

El corpiño y el vuelo de la falda estaban confeccionados con pedazos de cristal y decorados con panales cuyas celdas, llenas de miel, evocaban tanto la dulzura de la boda como la desidentificación de una colmena. La masificación. Todo se presentaba en un continente cónico y visto a través de un cristal.

Fig. 12. *Extended Wedding Party*, Aganetha Dyck, 1995.



Con relación a esta instalación, Juan Antonio Ramírez¹³, como en el caso de Yolanda Gutiérrez, expone que las referencias al *Gran vidrio* de Duchamp son evidentes:

Entre las muchas metáforas de esa obra legendaria estarían las que sugieren simultáneamente una accesibilidad óptica y una separación táctil, es decir, que el cristal duchampiano permitía ver lo que pasaba pero impedía participar físicamente en una representación que aparecía ante el espectador como algo abstracto, inmaterial, elevado a un ámbito ultraterreno... la *Lady in Waiting* de Aganetha Dyck es transparente también, y a través de los cristales de su armadura vestimentaria accedemos al interior del cuerpo de esta nueva mariée. Se trata de algo fabuloso, por cierto, hecho con muchos panales irregulares, adheridos de diferentes modos a las paredes, formando un laberinto orgánico misterioso aunque extrañamente acogedor¹⁴.

A lo que Juan Antonio Ramírez se refiere es a la construcción de esos panales de miel. Una construcción levantada por multitud de abejas obreras “virginales” y unos pocos zánganos dispuestos a fecundar a una sola reina la *mariée*. “Así es como los solteros-espectadores participan (participamos) del desnudamiento óptico de la recién casada”¹⁵.

En el caso del matrimonio, y en concreto del vestido de novia, es inevitable encontrar con mucha facilidad la relación con Duchamp y, por supuesto, con su *Gran vidrio*.

No nos podemos olvidar del importante papel que un sentido como el olfato desempeña en una instalación de este tipo. Las colmenas desprenden un intenso aroma a miel. El olfato es tan importante en los procesos amorosos, que sería poco lógico negar la influencia perceptiva que desempeña en esta obra. La cera material moldeable y sensible a nuestra temperatura, como bien apunta Ramírez¹⁶, recubre impregnando de calidez y dándole una textura cercana a la piel, como si fuera un vestido de un vestido. Aganetha Dyck inventa a la mujer vestida de colmena que aparece prometiendo una luna de miel eterna.

13. J. A. Ramírez, *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 111.

14. *Ibíd.*, 112.

15. *Ibíd.*

16. *Ibíd.*



Fig. 13. Detalle de la construcción de la instalación *La Perfecta Casada* de Elena del Rivero, 2002.



Fig. 15. *Carta a la Madre* de Elena del Rivero, 1996. De 300 cartas a la madre, collage.



Fig. 16. *Carta a la Madre* de Elena del Rivero, 1996. De *Cartas a la Madre* V, collage.

Elena del Rivero. Lagrimas matrimoniales

Elena del Rivero (1952) se inspira en el modelo literario de *La perfecta casada* (fig. 13, fig. 14) de Fray Luis de León para constituir, a juicio de los críticos especializados, uno de los desafíos más ambiciosos y con mejores resultados obtenidos de una arriesgada reflexión poética sobre las señas asociadas a la feminidad, que aglutina gran parte de su trabajo durante varios años. En esta obra desencuaderna el libro de Fray Luis de León, y con un equipo de tejedoras, elabora la extensa cola de un vestido de novia, cose las páginas estilo *patchwork* y las adorna con perlas falsas. Esa prenda de papel, a pesar de su fragilidad, soporta todo el peso de la epopeya conyugal, la esposa obediente y piadosa que se sacrifica al hogar y al marido.

Sus “cartas-obras” se inician en 1991, concretamente con la titulada *Cartas a la madre* (Fig. 15, fig. 16), y posteriormente *Cartas de la novia* (1996-1997), *Carta inacabada* (*Carta a una joven hija*) (1998) o *Nueve cartas rotas* (2002-2004), entre otras. Son instalaciones repletas de mensajes en clave y notas que evidencian la influencia del arte minimalista y conceptual americano.

Del Rivero se inspira en la literatura y cose las hojas de los libros en una continua búsqueda de la identidad femenina a través de la literatura; en ese sentido es culturalista a pesar del minimalismo de sus obras. Una prueba de ello es una tabla cubierta de pan de oro en la que se mantiene escrito con carmín rojo: “Eloísa”, lo que desencadena una interrogante: *¿Who's that girl?* El nombre pertenece a una dama parisina del siglo XII, de la que se prendó el clérigo Abelardo. Al hacerse público su amor, él fue castigado con la castración y ambos cumplieron la condena de permanecer alejados de por vida, en conventos distintos. Sin embargo, el amor perduró mientras vivieron gracias a las cartas que se enviaban en secreto.

Aquella canción infantil: “Me quiero casar con una señorita que sepa coser, cantar y la tabla de multiplicar” se transforma de la mano de la artista alcanzando las puntadas un nivel más elevado, ya que convierte el hilvanado en una forma distinta de expresar. Allí donde los demás dibujan, pintan, esculpen o escriben, ella borda, remienda y zurce. Algunas de sus cartas, más cercanas a la abstracción, utilizan como tinta el aceite de oliva virgen, haciendo de la peculiar “mancha” un reto contra lo académico y un desafío a la lavadora. Otras cartas mecanografiadas con la palabra “No” reivindican una etapa en la que las jóvenes ansio-

sas por trabajar fuera de casa estaban abocadas a conformarse con ser secretarías, para lo que la formación fundamental era dominar la mecanografía y la taquigrafía, de modo que Elena del Rivero utiliza estas “herramientas de mujer” para criticar de manera velada el sistema que la educó. El consabido tema de “sus labores” en las manos de la artista se convierte en una excelente reivindicación.



Fig. 14. Instalación de *La Perfecta*
Casada de Elena del Rivero, 2002. Aula
Fray Luis de León, Universidad de
Salamanca.



Fig. 17. Arriba. *Luta*, Beth Moisés, 2002. Galería Thomas Cohn.

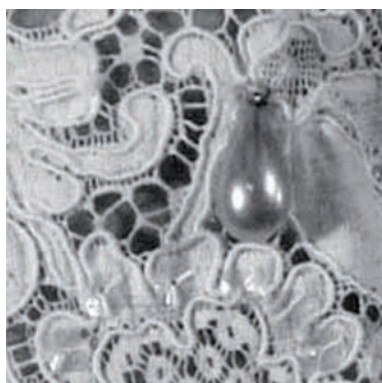
Fig. 18. Derecha. *Gotejando (El testamento de Amelia)*, Beth Moisés, 2002. Video. Galería Thomas Cohn

Beth Moisés. El cuadrilátero

Beth Moisés (1960) desempeña su actividad artística en Brasil. Comprometida con la violencia de género como profundo problema en la sociedad actual, lo hace desde un punto de vista muy sutil y poético, como nos muestra su obra titulada *Luta* (fig. 17). Se trata de unos guantes de boxeo contruidos con el tejido blanco y bordado de un traje de novia. Utiliza el traje de novia como metáfora de la felicidad, el amor, la belleza. Como un comienzo de un compromiso, de una gran dedicación y sacrificio. Es un objeto bonito y delicado, pero, sin embargo, expresa toda la violencia que se esconde a veces en algunas relaciones sentimentales. A través de esta metáfora la artista nos habla de cómo en ocasiones los matrimonios se convierten en una continua pelea, que puede terminar como un auténtico cuadrilátero de boxeo. La ilusión del matrimonio y la belleza del vestido dan paso a situaciones de incomprensión y discusiones que, como nos cuentan continuamente los medios de comunicación, en ocasiones terminan en actos dramáticos de gran violencia.

Casi todas sus obras las realiza con el vestido de novia como material. Es una artista comprometida con el activismo feminista, que realiza trabajos creativos con una fuerte carga de crítica social, como los retratos de novias de una boda colectiva realizada en un penal de Sao Paulo. O su vídeo *Gotejando (El testamento de Amelia)* (fig. 18), en el que madre e hija, ambas vestidas de novia con sus coronas de flores en la cabeza, realizan una acción, la hija va cortando unas perlas con forma lágrimas que posteriormente cose a su vestido como una conexión de experiencia de la madre hacia la hija.

La violencia doméstica tiene cada vez más presencia en los hogares de todo el mundo y podemos pensar que se deriva de la incapacidad del individuo de resolver sus frustraciones a través de opciones no violentas, es decir, a través del diálogo y el compromiso. Cada vez son más numerosas las artistas que hacen su particular llamada de atención sobre este problema.





IV.4. LA COSTURA: UN ARTE MAYOR	271
IV.4.1. Historia de mujeres	276
IV.4.1.1. Buscando la herencia de las madres	281
IV.4.2. Tejeduría y labor de aguja	283
IV.4.2.1. Artistas y costureras	287



IV.4. La costura: Un arte mayor

La rueca inseparable de las parcas, encargadas de hilar la trama de la vida y de cortar el hilo a la hora de la muerte; hilan el futuro de cada cual y velan por su destino. La más joven, Cloto, preside el momento del nacimiento y lleva el ovillo de lana con el que va hilando el destino de los hombres; la segunda en edad, Láquesis enrolla el hilo en un carrete y dirige el curso de la vida y la anciana Átropos, coge del carrete el hilo de la vida y lo corta con sus tijeras de oro, sin respetar la edad, la riqueza, el poder, ni ninguna prerrogativa, y así ésta llega inevitablemente a su fin¹.

En los capítulos anteriores hemos intentado dar sentido a la evolución del vestido femenino a lo largo de la historia en Occidente. En ellos hemos podido comprobar cómo la mujer aristócrata y burguesa se engalanaba, a la vez que oprimía y aprensaba su cuerpo como símbolo de poder y de ocio. También se ha descubierto cómo algunas artistas de finales del siglo XX y principios del XXI han reivindicado con sus obras esta opresión y castigo que la mujer ha aceptado durante siglos.

Los distintos elementos utilizados para magnificar estos atuendos, así como las telas y otros materiales, los fabricaban otras mujeres que habían corrido peor suerte a la hora de su

Detalle de *Las Hilanderas* de Diego Velázquez, 1957. Museo Nacional de Prado.

1. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.

nacimiento, y se habían visto apocadas a un destino que les obligaba a realizar labores consideradas menores, como podían ser las relacionadas con la costura.

En esta parte de la investigación, haremos un breve viaje por lo que han sido algunas de estas labores y por la tradición que han dejado a lo largo de los siglos. Veremos cómo, gracias a estos trabajos convertidos en costumbres, muchas mujeres han encontrado en este medio una forma de comunicación directa y lo han llegado a convertir en un “arte mayor”, dejando atrás su carácter artesanal.

Durante mucho tiempo a las mujeres se las ha relacionado con la confección de telas y vestidos. Por su habilidad con las actividades textiles se las ensalzó, y su reputación como damas y buenas esposas creció en una época en la que tenían muy poca, por no decir ninguna, independencia económica de los hombres. Todos los procesos relacionados con la elaboración, desde la preparación de la materia prima (el hilado, por ejemplo), hasta la costura, el arreglo de las prendas en el hogar y la confección, estuvieron durante siglos sustentados por mujeres².

En los tiempos medievales la mujer estaba relacionada con los conceptos de tejer y del trabajo textil como labores femeninas. Estas actividades eran restrictivas y a la vez concedían poder. Restrictivas en lo que respecta a que confinaban a la mujer a ciertos tipos de actividades, pero concedía poder en cuanto a que la dama medieval podía administrar la parte monetaria que obtenía de este trabajo[...] En los tiempos medievales, el “control del guardarropa tenía una especial importancia[...] Se consideraba como una prerrogativa femenina, preocupada por el despliegue de poder mediante una profusión de tejidos y el cultivo de la belleza física[...]” Este poder, junto a la ostentación personal y social y la administración de los gastos de la casa, perduró durante muchos siglos[...] La habilidad de la mujer en este campo se tradujo en la mejora del prestigio general de la familia[...] Los esfuerzos de la mujer para crear un hogar “sirvieron para definir su historia familiar, indicar su posición social a otros burgueses, diferenciar su clase de los aristócratas y trabajadores”[...] Las mujeres se volvieron muy versadas en la retórica del vestir, en su creciente importancia como comunicadoras de prestigio, gusto y roles de género³.

2. Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 180.

3. Breward, 1994, p. 34. Citado por J. Entwistle, *op. cit.*, p. 181.

Entwistle asegura que las mujeres también gozaron de cierto poder sobre la moda. Uno de estos ejemplos de mujer influyente se le atribuye a Rose Bertin, la modista de María Antonieta. La gran influencia que ejercía sobre su famosa clienta provocó una considerable censura y volvió en su contra a los que criticaban

los excesos de la reina. La culpa de su extravagancia recayó en Bertin, que fue considerada responsable de provocar, tentar y explotar la pasión de María Antonieta por las galas. Pero este control que la mujer llegó a ejercer temporalmente se desmembró paulatinamente con la aparición del modisto⁴, con la que la mujer fue confinada a la producción no cualificada y, posteriormente, a las malas condiciones laborales y de remuneración⁵.

A lo largo de los siguientes siglos, la costura se siguió considerando un trabajo femenino, inapropiado para los hombres. Coser se consideraba moralmente bueno para la mujer, se creía que esta actividad era promotora de valores importantes como la devoción y la disciplina, y se inculcó en las escuelas y en los conventos durante muchos siglos.

La costura siempre ha estado cargada de múltiples significados relativos a la feminidad, el trabajo, la familia, la creatividad, la sexualidad, la identidad y la economía. Ha mantenido límites muy confusos entre el trabajo y el ocio, y sin embargo, ha sido diferente a las distintas formas de trabajo asalariado, porque las mujeres han ejercido un cierto grado de control sobre el proceso y los productos, sin necesidad de realizar dichos procesos dentro de un entorno laboral y pudiendo acometerlos en el calor del hogar. Con la costura, se cumplen las ideas tradicionales sobre los roles de las mujeres, la participación en las ideas sobre el ahorro, la limpieza, el amor materno, la atracción sexual y el deber familiar. No obstante, estas ideologías han evolucionado en relación con los cambios culturales y han hecho que la acción de coser también haya evolucionado, y se haya llegado a convertir en un medio de expresión artística, como veremos más adelante.

A medida que la ropa producida en masa se hizo más accesible y deseable, y las mujeres disponían de mayor poder adquisitivo debido a su inclusión en el mercado laboral, los significados simbólicos de la costura se hicieron evidentes y comenzaron a cambiar. Dependiendo de las circunstancias, el corte y la confección caseros pueden ser una tarea o un placer, un instinto de supervivencia o un medio de expresión personal. Mediante el estudio de la costura y las tensiones inherentes a sus diferentes sentidos, podemos obtener una comprensión más amplia y la apreciación de la evolución de los roles de género.

4. Modistos como Worth, del que hablamos en el capítulo relativo a la evolución histórica del vestido en el siglo XIX.

5. J. Entwistle, *op. cit.*, pp. 180-181.

IV.4.1. Historia de mujeres

No es nada, sólo una mujer que se cae. Que se cae por hambre, fatiga, desesperación, enfermedad. No pasa nada: otra tomará su puesto. Miles tomarán su puesto. Se han ido sustituyendo así durante siglos, milenios. De tanto trabajar, de tanto desesperarse, se llega a no saber cómo pasa el tiempo. La jornada laboral es tan larga, tan dura...⁶.

A la vez que las sirvientas evitaban a las mujeres pudientes las faenas penosas y el trabajo físico, otras mujeres, la mayoría de ellas mal pagadas y obligadas a trabajar en condiciones insalubres y peligrosas, eran el sostén de la economía en algunos países. La situación de las obreras de fábricas textiles, sobre todo, se convirtieron en objeto de debate político.

Para satisfacer la coquetería, vanidad y comodidad de otros, las industrias textiles y del vestido han necesitado tantos trabajadores y, sobre todo, trabajadoras, que buena parte de la bibliografía referida al trabajo está dedicada a ellos. Se puede deber a que antes que cualquier sector industrial, ellos proclamaron sus reivindicaciones en voz alta y fuerte. Puede que a causa de la masa de personas dedicadas a este sector y del carácter universal de esta industria; pero también porque esa explotación del hombre por el hombre sólo tenía como fin algo superfluo. La vanidad se vestía de indignidad. Y más indigno es, como vamos a ver,

6. Maguelonne Toussaint-Samat, *Historia técnica y moral del vestido*, 2. Las telas, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 49.

la explotación de la mujer por el hombre, por el abuso de poder, de chantaje, de desprecio.

Desde el despertar de las sociedades, la industria textil (fabricación) fue generalmente un sector femenino. Era la tarea de los antiguos talleres familiares, en los que la mujer desempeñaba esta actividad de interior, y este enclaustramiento permitía un control permanente de los vientres y el uso lucrativo de la habilidad y la paciencia que se atribuían al llamado sexo débil.

Las tejedoras de seda de Lyon cantaban:

Siempre tejemos hilos de oro y seda,
nunca nos vestimos con ellos,
siempre seremos pobres e iremos desnudas,
siempre tendremos hambre y sed.
Nos dan el pan con parsimonia,
poco por la mañana y por la tarde menos..
Pero nuestro trabajo enriquece
a aquel para quien trabajamos...⁷.

Estas tejedoras formaban parte de los 108 oficios femeninos que se admitían en el *Libro de los oficios* de Étienne Boileau (1268).

Pero aunque las esposas, o las hijas, ayudaran al marido o padre artesano, rara vez recibían la autorización para sucederlos. En el mejor de los casos, la viuda sólo podía dar trabajo a los aprendices contratados por el difunto. Y nunca podría casarse con un trabajador de otro oficio. El tejedor hacía a la tejedora.

El paño de calidad de las ciudades requería una importante mano de obra que debía dar muestras de toda la paciencia y minuciosidad atribuida a las mujeres. La fabricación de este tejido requería un largo proceso en el que se seleccionaba la lana buena. Las carmenadoras desenredaban vellones, las peinadoras estiraban las toscas madejas, las cardadoras igualaban las mechas, el lavado y engrasado era especialidad masculina y las hilanderas hilaban las fibras. Las devanadoras se encargaban de devanar el hilo en madejas y las urdidoras montaban el hilo en el telar.

La tela tejida volvía a manos de la mujer para disimular nudos, rotos e irregularidades. Por último, el cepillado del paño después de cortado y lavado también era trabajo de las manos femeninas.

7. *Ibíd.*, p. 55.

En el caso de la seda, el trabajo más delicado, el más penoso y doloroso siempre fue especialidad femenina o infantil: devanar los capullos en agua hirviendo.

Las cuatro profesiones específicamente femeninas, según el *Libro de los oficios*, eran: hilanderas de huso grande y pequeño que hilan, doblan y retuercen la seda para prepararla para ser tejida; las tejedoras de seda (las mujeres no pueden tejer lana que no sea para uso doméstico); las tejedoras de sombreros y las sombrereras de orifrés (gorritos bordados en oro y perlas).

La tarea más baja incumbía a las estiradoras de seda. Estas ayudantes de los tejedores estaban obligadas a deslizarse bajo el telar, y en ese espacio limitado, dobladas por la cintura, tenían que tirar de los pesados grupos de cuerdas y accionar los “lizados” (cada uno de los hilos en que los tejedores dividen la seda o estambre para que pase la lanzadera con la trama) para elevar o hacer descender los hilos de la urdimbre en función del diseño del tejido. Una jornada laboral en cuclillas, en un lugar oscuro, sin aire y lo suficientemente húmedo para que la seda conservara su belleza, y los pulmones, los bacilos.

Las mujeres no podían ascender, pues que si ellas se dedicaban a un oficio, las labores más duras se quedaban sin la mano de obra habitual, ya que los hombres no aceptarían estar arrodillados debajo de un telar manejado por una mujer con un salario humillante.

En 1786, se autorizó a las mujeres a trabajar sobre el telar; por supuesto, un logro meramente simbólico. En el siglo XIX la situación de las trabajadoras de la industria textil no había mejorado mucho. Y ya en el siglo pasado, desde los años setenta se produjo una invasión del mercado de los géneros de punto y confección en los que importaba más el precio que la calidad.

En la actualidad la calidad de los tejidos ha mejorado y la creación de productos competitivos, gracias a la instalación de máquinas modernas y el empleo de personal cualificado, ha dignificado el sector textil. Por lo menos en lo que respecta a Europa, pues el análisis comercial de la producción de productos textiles en países tercermundistas, seguramente nos haría descubrir vejaciones muy similares a las expuestas con anterioridad.

Esto era lo que sucedía en las fábricas occidentales; pero pasamos a analizar lo que sucedía en los hogares de las trabajadoras textiles y de otras mujeres que no podían acceder a la compra de las prendas fabricadas, en muchas ocasiones, por ellas mismas, o de mujeres pertenecientes a una clase social media que, aun pudiéndoselo permitir, utilizaban sus habilidades para crearse su propia ropa y ayudar en el ámbito económico del hogar.

Fueron muchas las mujeres que a lo largo del siglo XX, debido a una posición social desfavorable, pudieron sacar a una familia de la más absoluta pobreza gracias a las labores textiles que realizaban en sus casas por encargos específicos de terceras personas, o para su propio ahorro personal.

Pues nunca se ha dejado de hilar, tejer y hacer punto con lana, el lino y el cáñamo, en todos los hogares, para la industria doméstica que cubre las necesidades familiares de las clases más desfavorecidas⁸.

En un momento en el que la clase media se convierte en el objetivo del mercado y en concreto de la confección de ropa, la mujer sigue considerando la costura como parte integral de su trabajo dentro de la casa, y aunque se pueda permitir la compra de vestuario para su familia, cree que es un trabajo que debe seguir realizando, para disipar las dudas sobre el lugar que ocupaba dentro del hogar y dentro de la sociedad de esos momentos.

La costura proporcionaba un refugio sobre las ideas tradicionales acerca de las mujeres en una época en la que los profundos cambios, económicos y sociales, hacían que la búsqueda de la identidad femenina y su lugar en la sociedad estuviese continuamente cuestionado. La acción de coser se entendió como un aspecto clave de los derechos de la mujer y los roles que ésta desempeñaba en la sociedad. El coser se convirtió en una rutina más, que ayudaba a la economía familiar, ya que, por lo general, solía resultar más barato que comprar los artículos confeccionados. El papel tradicional de la mujer de cuidar a su familia se asoció con los conceptos de ahorro doméstico, de maternidad, de feminidad e incluso de la moral sexual. Estos valores se cruzaban con otras cuestiones de la identidad personal y cultural.

8. *Ibíd.*, p. 62.

Eran tiempos en los que la calidad primaba sobre la cantidad y la mayoría de las mujeres de clase humilde prefería ahorrarse los costes de una fabricación externa y dedicarlos a un mejor género, con lo que se aseguraban que el producto, en este caso el vestido, tuviese mayor durabilidad en el tiempo. Desde luego, este tipo de ropa fabricada en casa no sólo hablaba de ahorro respetable, era también una marca de pobreza, signos de vergüenza cuando eran de evidente realización casera.

Para muchos, como ya se ha comentado, la costura ha servido sobre todo como forma de ahorro familiar. Las mujeres que trabajaban por salarios podrían aumentar sus ingresos al hacer su propia ropa, y las que no trabajaban podían cobrar a otras familias por la realización de estos trabajos. Pero las motivaciones de las costureras caseras podían ir más allá de lo puramente económico. Existía, en muchos casos, una búsqueda de apariencias correctas a nivel social y de respetabilidad. Las mujeres que cosían para ellas y sus familias también participaban en un proceso de ejecución de la auto-representación.

La maternidad era otro de los puntos en los que la mujer se afianzaba en un comportamiento tradicionalista o costumbrista. Las mujeres pobres no tenían más remedio que coser para sus hijos, y las mujeres más ricas le daban sentido a hacer ropa de bebé, demostrado su amor y devoción por ellos.

En los colegios se enseñaba a coser a las niñas argumentando que aprender a coser era fundamental para el correcto cuidado de una familia y contribuía a una vida familiar más feliz y saludable, a la vez que le añadía eficacia a la gestión familiar.

Son muchas las mujeres que podrían haber comprado su ropa, pero encontraban placer en el proceso de elección de la tela y en el de hacer las prendas. Eran muchas las adolescentes que, desde la década de 1960 hasta los años noventa, después de salir del colegio, se reunían al calor del hogar y realizaban sus prendas de vestir o futuros ajuares, por necesidad en algunos casos y por entretenimiento en otros; la creatividad en el diseño y producción de colchas de colores, encajes, bordados de sábanas, etc., no faltaba. Vestían sus hogares modestos con objetos que tenían un significado personal.

IV.4.1.1. La herencia de las madres. Buscando a la madre

Podríamos recordar que los cuentos los escuchaba una comunidad que esperaba de ellos el vínculo entre el relato del que viene de lejos, las promesas de la infancia y la esperanza en la que el porvenir estaría lleno de tesoros. Narrar historias ha sido el arte de seguir contándolas, y ese arte se pierde si no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se presta oído. La experiencia de la vida queda deshilachada en el arte de la comunicación.

Las abuelas y las madres han llenado de recuerdos a muchas mujeres y las han ayudado a formarse. Recuerdos que son únicos y como tales los han utilizado para evitar la desaparición de una memoria que ya otros no tendrán. Ellas han sido y son mujeres que, con su trabajo, han llenado las vidas de otras mujeres.

La mujer como sujeto absoluto y pilar indiscutible de una sociedad en la que se la ha considerado objeto. La mujer como creadora de hogar y bienestar, de recuerdos y memorias que nos prolongan como un hilo que va cosiendo el tiempo.

Muchas son las artistas que han decidido formar parte de todas esas mujeres que han transmitido sus habilidades domésticas de madres a hijas durante tanto tiempo, pues en esos “quehaceres” cotidianos se ha escondido no sólo un proceso artesanal, que parece se está perdiendo si no es porque parte del arte feminista que surgió en los setenta, y que continúa en nuestros días, decide retomarlo a modo de reivindicación; todo un engranaje de ingeniería financiera que las mujeres tenían que llevar adelante para dejar atrás épocas de guerras, posguerras, transiciones y el devenir de la vida.

Con estos trabajos, las artistas se mueven dentro de las implicaciones personales de sus identidades como mujeres, profundizando en lo íntimo para llegar a lo universal, relacionando lo interno y lo externo del ser; como dice Marcelí Antúnez: “La experiencia de arte estética está vinculada directamente a la realidad de la propia vida”⁹.

Muchas artistas, entre las que podemos destacar nombres tan relevantes como el de la ya mencionada Louise Bourgeois, también relacionan directamente su obra con su memoria:

9. Marcelí Antúnez, “Viva la muerte”, *Escala: Las formas del vestir. Las formas del arte*, núm. 2, A. C. Escalarte, Bilbao, 1997, p. 61

Mi madre se sentaba al sol y se ponía a reparar un tapiz o un petit point. Le encantaba. Ese sentido de la reparación está muy arraigado en mí. En mi infancia, todas las mujeres utilizaban agujas. He sentido siempre fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja sirve para reparar daños. Es una demanda de perdón. No tiene nunca un carácter agresivo, no es un imperdible¹⁰.

Remendar puede suponer una terapia para la práctica artística. El artista se puede convertir en un restaurador de su pasado.

Los atributos maternos como la aguja y el dedal son, asimismo, emblema del trabajo secular de las mujeres. Desde los años setenta, el movimiento feminista ha subrayado la necesidad de reivindicar el bordado, el tejido, la cestería, y otras tantas actividades femeninas desdeñadas a lo largo de la historia, como un “arte mayor”.

Lo que nuestras madres nos han dejado son historias secretas de mujeres, un mundo compartido con telares, una red de complicidad femenina tejida en torno al ojo de esa aguja. La fuerza de la mujer está en el manejo de la aguja; en la labor que pacientemente hace. La transmisión del aprendizaje de madre a hija o a través de la escuela se pone en práctica en el domicilio.

10. Patricia Mayayo, *Arte hoy, Louise Bourgeois*, Hondarribia, Nerea, pp. 91-93.

IV.4.2. Tejeduría y labor de aguja

*La vida es la trama del arte*¹¹.

A finales del siglo XVIII, la Revolución francesa supuso una separación entre el Estado y la sociedad que llevó al reconocimiento de los derechos de los ciudadanos sin la exclusión de grupos marginados en siglos anteriores. El Siglo de las Luces reconoció la inteligencia del sexo femenino dejando que las mujeres desarrollasen una actividad intelectual y creativa aunque fuese en círculos cerrados como lo salones, o en actividades secundarias como el mecenazgo. Durante el siglo XIX, sin embargo, se produjo un retroceso en estos logros conseguidos, pues la necesidad de un orden jerárquico en la sociedad tras la pérdida del orden aristocrático hizo que la suerte de la mujer y la de la clase obrera tuvieran muchos puntos en común. De esta forma se creó una especie de “ángel del hogar”¹², cuya realización se consuma a través de la maternidad.

Se podría decir que la presencia de las mujeres en el arte, en un sentido creativo, se remonta al periodo de las vanguardias históricas, es decir, a los inicios del siglo XX, que, por supuesto, abarca el periodo de entreguerras, junto con el marco del expresionismo alemán, además de la Rusia pre y posrevolucionaria y el movimiento surrealista.

11. Amparo Serrano de Haro, *Mujeres en el arte: Espejo y realidad*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p. 23.

12. *Ibíd.*, p. 103.



Fig. 1. Abrigo diseñado por Sonia Delaunay, hacia 1925. Lana marrón con hilo de lana y seda, dibujo ondulante con gradación de marrones. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

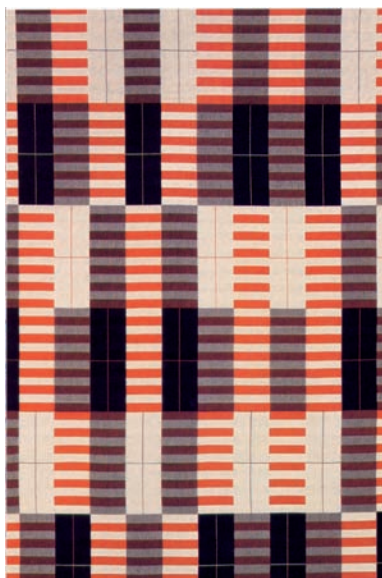


Fig. 2. Tapiz de Anni Albers. The Josef and Anni Albers Foundation.

Durante estos periodos se pueden encontrar obras en las que se introducen algunos elementos textiles como imagen de una realidad, para posteriormente experimentar con el tejido de forma más amplia, relacionado o no con sus formas más tradicionales de representación.

En aquellos momentos y desde el movimiento cubista, **Sonia Delaunay** (fig. 1), que enseñaba en la escuela de Artes y Oficios de Zúrich, elaboró vestidos con formas y colores que recreaban arquitecturas con fugas imposibles, a modo de espacios que se ordenaban gracias a las dimensiones y a la materia.

Desde Rusia, la utilidad de los objetos artísticos imperaba durante la Revolución. Una artista como **Popova** decía que, cuando veía a una campesina vistiendo sus tejidos diseñados, sentía una alegría mayor que la que le había producido nunca la pintura de caballete¹³.

Durante los años veinte, **Anni Albers** (fig. 2) llegó a entender perfectamente la esencia del arte textil y los fundamentos de su expresividad. Miembro pionero del taller de tejido de la Bauhaus, la escuela de diseño de Alemania durante estos años, fue una de las artistas textiles más destacadas del siglo XX.

Durante los años 1960 a 1980, se dio en el mundo del arte un movimiento llamado *arte textil* o *arte de la fibra*, que estaba realmente interesado en la innovación y la experimentación dentro de las materias textiles. Este movimiento surgió a raíz de la Bienal de Lausana de 1962. En esta bienal, las técnicas textiles dejaron de estar subordinadas al dibujo o a la pintura para constituir un lenguaje propio. Según Marie Fréchette:

Las cualidades sensibles de la textura, del grano, del color, de la maleabilidad del tejido, los procedimientos de entrelazamiento, de remetido, de anudado..., del modo de hacer personal del autor, el descubrimiento del hilo, de la urdimbre o de la trama en todas sus variantes, todos estos elementos han dejado de ser simples acompañantes de una información que se pretende transmitir, ya que constituyen por sí mismos agentes de información... Ahora se puede decir que la obra ya no es objeto de reproducción, no en vano su “sentido” se elabora en todas las fases de la producción¹⁴.

13. Arthur C. Danto, *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, p. 371.

14. VV AA, *El tapiz*, Barcelona, Skira, 1985, p. 206.

como eran el telar, los bolillos, el bordado, el ganchillo, el macramé, los añadidos de fieltro y papel, además de utilizar el *patch-work* o el bordado con un sentido plástico que dejaba atrás cualquier cercanía con la estética de la artesanía más tradicional.

Este nuevo modo de expresión fue evolucionando, y de la pared se pasó a invadir el suelo, a investigar culturas primitivas con técnicas de textiles que enriquecieran las piezas. Fueron varias las artistas que transgredieron con distintas piezas el contexto habitual de la bienal de Lausana. Comenzó a gestarse un debate serio sobre el arte textil, y el tejido como medio autónomo de expresión artística cogió consistencia. Artistas como **Aurelia Muñoz** o **Abakanowicz**, entre otras, representaron el arte textil en esta bienal y en las siguientes, hasta su clausura en 1987. Dentro de la propia bienal se organizaban exposiciones temáticas que atendían a diferentes tendencias. Exposiciones como *Fibra-Espacio* (1983), *Escultura Textil* (1985) o *El textil vuelve al muro* (1987). Y fuera de la bienal podíamos encontrar exposiciones como *Stoffwechsel*, en la Documental de Kassel (1982), *Architectures 85*, en París, *Fibres et Fils*, en Belfort (1988), *Fiber R/Evolution*, en Estados Unidos (1987), o *La puntada subversiva*, en el Reino Unido (1988)¹⁵.

Fue durante los ajetreados años setenta, dentro del contexto de las luchas feministas, cuando algunas historiadoras como Linda Nochlin¹⁶ iniciaron una revisión histórica profunda de la presencia de las mujeres en todo el contexto del arte del siglo XX, no sólo del arte textil.

Por primera vez en la historia y haciendo causa común¹⁷, las mujeres de Norteamérica y Gran Bretaña se unieron para protestar por su exclusión tanto de exposiciones como de instituciones dominadas por el hombre. Exigían el cincuenta por ciento de la inclusión de la mujer en estas actividades. Los Angeles Country Museum of Art respondió con dos importantes exposiciones: *Cuatro artistas de Los Ángeles* (1971) y *Mujeres Artistas: 1550-1950*, organizadas por Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris¹⁸.

La fuerza de un nuevo arte, un “arte de género”, hecho por las mujeres, reside en su capacidad para identificar y cuestionar los estereotipos reinantes dentro de la cultura Occidental. El arte hecho por mujeres, y la nueva conciencia y sensibilidad que irradiaba, implica la subversión más profunda de una supuesta tradición artística que se encuentra anclada en todos los prejuicios imaginables, frente al protagonismo de la mujer.

15. Para más información sobre la Bienal de Lausana y el arte textil, consultar Iratxe Larrea Príncipe, *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*, Universidad del País Vasco, 2009.

16. Nochlin reivindica el olvido, tanto de la historia general, como de la historia cultural y del arte en particular, en lo que se refiere a la exclusión de la mujer de esta narración. Por ello, habla de un «desplazamiento a oscuras» de la mujer en la historia del arte como sujeto creador. Es decir, para Nochlin, ésta ha sido víctima de la objetualidad y de la cosificación, específicamente en lo que concierne a la utilización de su cuerpo.

17. Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, p. 135.)

18. Para más información sobre los movimientos artísticos feministas de la época, consultar Whitney Chadwick, *op. cit.*

Es a partir de estos años setenta cuando los temas preferentes usados por las mujeres artistas giran en torno al cuerpo, al género, a la sexualidad y a las dimensiones políticas y económicas que configuran el espacio de la mujer en la sociedad (las preocupaciones cotidianas de la mujer abarcan temas como la igualdad salarial, los hijos, la violación, el acoso, la violencia doméstica, etc.).

Y es también en esta década cuando el arte textil deriva hacia el vestido, la biología, el hábitat, el cuerpo, el género, enlazando el discurso con la actividad feminista que se estaba dando no sólo en el contexto artístico, sino en el social y laboral.

El arte de mujer, el arte de género, el arte textil, voluntariamente distinto al de los hombres, comienza a surgir cuando la mujer toma conciencia de su “no historia” y decide hacer de su identidad femenina el tema del cuadro, escultura, instalación, etc. Podríamos considerar esta conciencia de género como una especie de línea divisoria entre femenino y feminista.

Según Amparo Serrano de Haro:

El que la mujer artista no encontrase su lugar en un panorama artístico predeterminado para el hombre, le obligó a adoptar un idioma desde el que expresarse, un idioma propio. El mestizaje entre artes mayores y menores como la costura —ese alfabeto mudo con el que, desde la antigüedad, la mujer recubría los silencios de su vida, y los materiales y técnicas en los que fundó su identidad— sale a la luz... sin voluntad de belleza pero directamente expresivo¹⁹.

La creación de objetos por parte de la mujer pertenecientes a ese idioma propio al que alude Amparo Serrano se asemeja a una investigación de la vida y de sus orígenes. La artista, cuando representa un objeto, que puede ser un vestido, está representando una vivencia con ese objeto. El sentido del humor puede aparecer en el contexto, pero la historia de una opresión siempre formará parte de lo contado. Llegan a tratar el arte como medio de una expresión directa y personal alejada de enfoques tradicionalistas o academicistas. Es un medio de testimonio y reflexión sobre el universo personal femenino.

19. A. Serrano de Haro, *op. cit.*, p. 111.

IV.4.2.1. Artistas y costureras

*He aquí uno de sus trucos: sacaba su gran telar
para tejer en su estancia, y en él extendía
la fina urdimbre de una enorme tela [...] así
trabajaba cada día en el gran telar,
mas cada noche lo desbacia a la luz de las antorchas
y así tres años a los aqueos tuvo engañados²⁰.*

Hoy el uso de la costura y de la tela como medios de creación artística no son ya exclusivos de las mujeres artistas, ni su elección implica necesariamente por parte de éstas el sostenimiento de un discurso ortodoxamente feminista.

En la opinión general, al menos en Occidente, los tejidos tradicionales se incluyen de manera homogénea en un término genérico: tejidos. Este término parece denotar habitualmente determinadas ideas, valores y tradiciones en el seno de las comunidades, identificados con lo doméstico, la creatividad de las mujeres y el empeño compartido. El trabajo textil se considera costoso en mano de obra, lento y esmerado en un doble giro, se presenta y se devalúa como trabajo invisible de mujeres, no-trabajo o tarea no productiva²¹.

Como objetos acabados, los tejidos garantizan una serie de valores protectores, confortadores y domésticos, como si de una madre se tratase. Mientras “en bruto” estos retazos y fragmentos de tela se tornan sinónimos de residuos de un tiempo que parece exclusivo de las mujeres.

Las “costureras” que vamos a tratar a continuación son artistas que se instalan en la que ya se puede considerar como la tradición textil del arte actual que ellas tratan de forma heterodoxa combinando telas, hilaturas, lanas, pigmentos, alambres, barnices, etc., para componer un dilatado repertorio de objetos. Son mujeres a las que no les importa esconder su condición sexual y se atreven a plantear su obra desde unas supuestas obligaciones domésticas que han definido su papel social desde hace siglos. Muestran narraciones en una variedad de tonos que van desde la ironía más cruda al lado más profundo de los sentimientos.

Todas las artistas de las que vamos a hablar se enmarcan tanto en el entorno del arte textil como en el de las luchas feministas dentro de esa utilización de materiales relacionados con la aguja y el hilo. No están todas las artistas que se pueden ajustar a estos criterios, es evidente que serían muchas más de las que

20. Homero, *Odisea*, Libro 24, Madrid, Cátedra, 2006, versos 130-140.

21. Janis Refferies, “Texto y Tejidos: tejer cruzando las fronteras”, en Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 281.



Fig. 3. *Abakans*, Magdalena Abakanowicz. La artista trabajando con los abakans.



Fig. 4. *Abakan Red*, Magdalena Abakanowicz, 1969. Collection of the Museum Bellerive



Fig. 5. Izquierda. *Abakan Red*, Magdalena Abakanowicz, 1969. Museum of Contemporary Art,



Fig. 6. Derecha. *Brown Abakan*, Magdalena Abakanowicz, 1969-72. Collection of the artist

22. I. Larrea Príncipe, *op. cit.*, p. 240.

aparecen, pero las que están son un claro exponente del estudio que se realiza en este capítulo.

Magdalena Abakanowicz (Polonia, 1930). Sus primeras obras importantes son los *Abakans* (fig. 3, fi. 4, fig.5. fig. 6): piezas hechas a mano, realizadas con fibras naturales que ella misma teje, dejando ver las texturas, cosidas con formas circulares, unas, y otras, más alargadas, que luego se recogen verticalmente formando una serie de paredes, de forma que se pueden recorrer por dentro y sentirse envuelto por dichos muros; recuerdan el abrigo de un gigante. Con estas obras se realizaron distintas instalaciones, colocando los *Abakans* en distintas disposiciones según el espacio disponible.

Las evocaciones son múltiples: figuras humanas, grutas, espacios vacíos, cáscaras o grandes pieles. Ella comenta de los *Abakans* que son piezas que nos hacen tomar conciencia de distintos espacios. Crea sus propios sectores introduciendo los espacios de los *Abakans* en otros lugares más amplios.

En sus piezas, el tacto actúa como informador, y tienen gran presencia e importancia las texturas, que además acentúan los efectos de luces y sombras. El lenguaje de las texturas hace que el espectador se integre con la obra y se sienta cómodo al introducirse en un mundo cálido, cercano o próximo, como dan a entender los poros y arrugas de los materiales usados por Abakanowicz.

Lo que esta artista nos ofrece en sus obras es experimentación plástica y textil a través de los símbolos, despojando al textil de sus connotaciones decorativas o artesanales. Transforma el material en expresión y representación, en espacio y en lugar. Para ella, el textil es maleable y táctil, es manipulable, es orgánico y puede llegar a revelar rasgos autónomos que por rutina no se habían percibido²².

Aurelia Muñoz, nacida en 1926 en Barcelona, lugar en el que reside, ha sido, junto con Abakanowicz, una de las artistas habituales de la Bienal de Lausana. Heredera de una identidad cultural propuesta por generaciones anteriores, Aurelia Muñoz pertenece a un reducido grupo de artistas españolas que han evolucionado en su creación artística, así como en los aspectos técnicos y conceptuales relativos a la creación del tapiz artístico. Este tipo de trabajo se ha realizado de forma simultánea en diferentes países. Ha dejado a un lado el concepto de tapiz como objeto lujoso para democratizarlo y ponerlo al servicio de las bellas artes, confiriéndole no sólo aspecto visual, sino también táctil. Con un claro carácter escultórico, ya que uno de sus principales retos es la configuración de espacios. Espacios que pueden ser perfectamente habitables y, por tanto, claramente fusionados con la arquitectura.

Aurelia Muñoz, que ya había pasado por el dibujo y la pintura, que había trabajado con cerámica y estaba inmersa en la realización de estampados dentro del mundo textil, se sintió atraída por las técnicas del tejido y el bordado de la tapicería histórica y se dejó llevar por la inquietud indagadora.

Así, llevó sus afanes investigadores no sólo a los estilos y técnicas genéricos que se han producido en los diferentes estadios de la historia del arte, sino que también comenzó una labor implacable de revisión, a partir de los bordados y relieves de las esculturas ibéricas, hasta la técnica del anudado arábigo-español. Poco a poco, Aurelia Muñoz estableció su propia teoría del tejido y del tapiz. Una teoría rigurosamente actual desde el punto de vista conceptual, y basada en un procedimiento o, mejor aún, proceso de investigación e interpretación de estas técnicas antiguas, hasta elaborar un lenguaje expresivo propio.

Este proceso de investigación e interpretación histórica para obtener obras de arte rigurosamente actuales tiene, con todo, unas etapas bien definidas y una trayectoria de aprendizaje artesanal, de auténtico oficio, que también perdurarán como características fundamentales de la obra ya madura de Aurelia Muñoz.

En 1962 la artista trabajaba con bordados (*fig. 7*), tejidos y *collages* (*fig. 8*) inspirados en el arte popular, para llegar a la técnica del *patchwork*, mediante la utilización de recortes y trozos de tela para componer tapices planos, que se configuran de forma geométrica. Dos años después, Aurelia Muñoz dio un paso decisivo en su camino e incorporó el relevo a sus obras, según ella



Fig. 7. Ángel cósmico, Aurelia Muñoz, 1966. Lolección J. Ventosa.



Fig. 8. Imatge, Aurelia Muñoz, 1967. Colección de la artista.



23. José María Ballester, "Aurelia Muñoz y sus tapices-ambiente", *Bellas Artes*, Vol. 4, núm. 56 (abril-junio), revista editada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pp. 37-38.

24. El macramé, según la denominación árabe, significa "nudo noble" y tiene una larga tradición de uso que data de las indumentarias asirio-babilónicas del siglo VIII a. C., con sistemas similares en la civilización íbera de nuestra Península.

Fig. 9. Tres personajes, Aurelia Muñoz, 1971.

influida por los bordadores barrocos españoles. Y, enseguida, se produjo el gran salto, la ruptura con las formas convencionales, para llegar al tapiz espacial, configurado en tres dimensiones.

Eran objetos tridimensionales que se integraban en el espacio, un espacio concreto y determinado, para volcarse en la integración arquitectónica con toda la fuerza de su propia singularidad, y abrirse de forma rotunda en la participación activa del espectador, tanto como la posibilidad del trabajo proyectivo en equipo. Estos objetos se intuyen en formatos mucho más grandes e, incluso, son capaces de integrarse en la naturaleza y de permanecer al aire libre. Todo ello, con la contrapartida curiosa de las miniaturas textiles —una modalidad realmente inédita por estos lugares y muy valorada en el mundo—, que son pequeños tapices realizados con una técnica depurada e impecable, con un aire de objeto²³.

Todo esto se puede observar en una de sus obras más significativas, como es *3 personajes* (fig. 9), en la que Aurelia realizó un entramado de macramé muy tupido en el que consigue que el textil adquiriera una consistencia y solidez de escultura, apoyándose en el suelo. Los colores y las texturas son muy llamativos. Y la construcción se asemeja a una especie de tienda de campaña donde un *personaje* entraría perfectamente. La similitud con los “tótem” evidencia la rotundidad del conjunto.

Pero Aurelia Muñoz no ha variado tan sólo el concepto del tapiz tradicional, sino que ha introducido modificaciones personales en cuanto a la técnica y los materiales utilizados. En el plano técnico, cabe destacar el uso del macramé (fig. 10), trabajo hecho con nudos en los que los hilos se anudan y entrecruzan al bias, en cuatro modalidades fundamentales: nudo de trenza, nudo de cáscara, nudo de cuerda y nudo de corbata, como base de toda una serie de combinaciones derivadas. La instalación, la utilización del espacio es principio fundamental en el trabajo de esta artista (fig. 11).

El trabajo posterior a esta época de Aurelia Muñoz, introduce nuevos materiales, como el papel, pero sigue trabajando los volúmenes y a conseguido conquistar el espacio con piezas de muy distintos tamaños.



Fig. 10. *Ens mistic*, Aurelia Muñoz, 1977. Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya.



Fig. 11. *Palmera*, Aurelia Muñoz, 1974. Colección Edificis Industrials.

Lia Cook (EE UU, 1942), considerada también artista textil, recupera técnicas en las que se utilizan tramas de distinto grosor que producen diversos efectos ópticos que surgen desde el fondo del tejido. Al igual que Aurelia Muñoz o Abakanowicz, su interés se centra principalmente en el aspecto corporal y táctil de la obra.

Desde 1975 sus obras incorporan la fotografía como una técnica que se llega a fundir con los tejidos que utiliza. Las imágenes impresas en las telas adquieren una presencia corporal, algo muy perceptible en obras como *Big Boy With Bear* (fig. 12) o *Big Baby* (fig. 13), entre otras muchas. Son imágenes impresas en unas telas hechas a mano por la artista, lo que le confieren una presencia emocional y táctil, además de gran intensidad y vivacidad.

Las imágenes se insertan en la tela por medio de un telar digital, de tal manera que imagen y tela se convierten en una sola cosa. Los temas elegidos suelen girar en torno a la infancia y a la memoria familiar. Con su obra nos acerca al mundo de las emociones narradas. Expresiones espontáneas, sin preparación previa, que sorprenden al espectador por su improvisada frescura.

Fig. 12. *Big Boy With Bear*, Lia Cook, 2004.

Fig. 13. *Big Baby*, Lia Cook, 2001.



Judy Chicago (Chicago, 1939) es una de las primeras artistas que reivindicaron el arte de, claro y amplio, carácter feminista. Defensora de una experiencia artística femenina basada en las diferencias sociales y culturales, nunca en las biológicas. Propulsora de acabar con el aislamiento de las mujeres artistas mediante técnicas de toma de conciencia.

No se puede hablar de “arte textil” sin nombrar una de sus obras más relevantes es *La cena* (fig. 14), un proyecto monumental en el que colaboraron más de cien mujeres cosiendo en el mantel los nombres de otras que habían sido relevantes a lo largo de la historia, pero que habían quedado en el olvido. Se trata de una gran mesa dividida en treinta y nueve espacios en los que se colocaban otros tantos platos, cada uno de los cuales conmemoraba a una mujer histórica o mitológica.

En las baldosas del suelo se inscribieron otros tantos 999 nombres. La secuencia cronológica de la obra reconstruye los orígenes sociales y el declive del matriarcado, su sustitución por el patriarcado, la institucionalización de la opresión masculina y la respuesta de las mujeres a ésta. La obra viajó por todo el mundo y contó con más afluencia que ninguna otra exposición celebrada hasta la fecha en un museo.

Miriam Schapiro (Canadá, 1923), al igual que Judy Chicago, es pionera en el arte feminista. Se la encuadra dentro del movimiento de “arte de género” por sus piezas decorativas de grandes *collages* a modo de tapices, que ella describe o llama *Femmages* (fig. 15), “feminajes”. Palabra inventada por ella para definir todas las actividades que abarcaban el arte de la costura (*collages*, *assemblage*, *découpage*, y fotomontaje), puesto que son empleados por la mujer para crear piezas utilizando las técnicas tradicionales femeninas como coser, remendar, ganchillar, cortar, etc.. Actividades que también implican a los hombres, pero que se han asignado históricamente a las mujeres. Dos de los “feminajes” de Schapiro se expusieron en 1976, *Gabinete de las cuatro estaciones* y *Anatomía de un kimono*, esta última con más de 15 metros de longitud, en la que la escala se utiliza para reivindicar un tipo de pieza que se había rechazado anteriormente por considerarse modesto.



Fig. 14. *La cena*, Judy Chicago, 1974-79

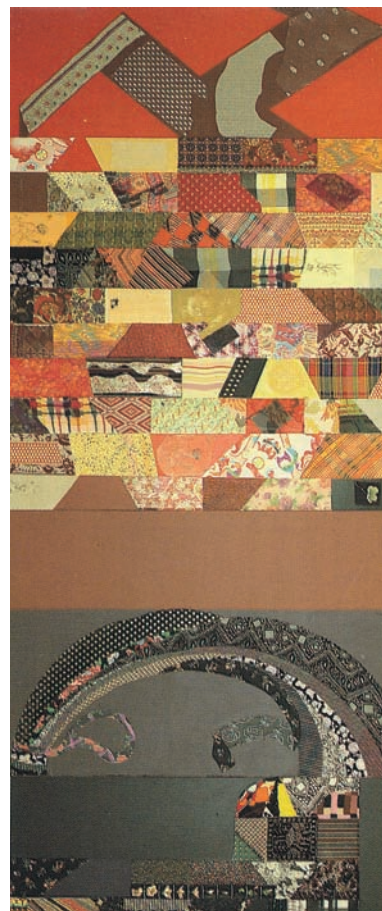


Fig. 15. Detalle del femmage *Anatomía de un kimono* de Miriam Schapiro, 1976.

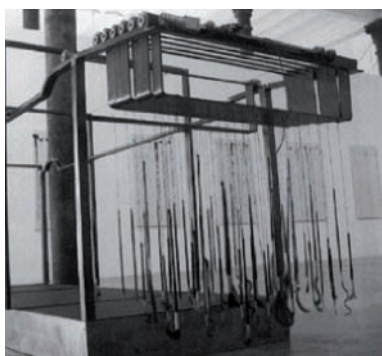


Fig. 16. Máquina de pintar, Rosmarie Trockel, 1990.

Rosmarie Trockel (Schwerte, Alemania, 1952) se rebela frente a cualquier dogma cuestionando conceptos preconcebidos y lugares comunes, y concede una importancia especial a los estereotipos construidos en torno a lo femenino. Invalidando la noción de estilo, propone un juego entre soportes artísticos, pasando del cómic al texto, o de la pincelada suelta al puntillismo; por eso se resiste al encasillamiento como muerte estática del artista. En su *Máquina de pintar* (fig. 16), Trockel abre una polémica sobre los instrumentos utilizados en la pintura; el mecanismo consiste en un marco de hierro del que penden varios pinceles confeccionados con cabellos de sus amigos artistas, cuyos nombres aparecen identificados. De esta manera, cuestiona con ironía la idea de “marca de autor” en cuanto grado legitimador del arte, a la vez que fija la contradictoria eventualidad de la obra grupal bajo su propia autoría.

Por medio de la máquina, Trockel plantea el lugar de la mujer en el arte y en la vida cotidiana, asocia el tejido peculiarmente unido al mundo de la artesanía femenina con la máquina, generalmente asociada al trabajo del hombre. Y reclama la posibilidad de una mujer ponderada desde el mundo del trabajo.

Inquieta tanto en un caso como en otro, aplicando continuamente estos encuentros entre géneros, como cuando recurre a la moda o al peinado para explorar tipologías sociales; o cuando emplea la clave minimalista, en un alarde propiamente masculino, en obras con cocinas eléctricas asociadas al mundo de lo femenino. Es una manera de proponer la resignación de lo dado, establecido y legitimado para iniciar la transformación.

En la obra de Rosmarie Trockel estamos frente a una postura femenina que le permite proponer continuamente una resignificación de lo dado, de lo legitimado y establecido, para pretender la transformación misma y el continuo debate como claves de su concepción del mundo.

Annette Messager (Francia, 1943) representa en su obra los tópicos femeninos, además de atacarlos como estrategia artística. Utiliza formatos pequeños y objetos banales, a menudo procedentes de la zona “baja”, económica y simbólicamente, de las actividades domésticas con connotaciones femeninas (fig. 17).

Messager, además de telas, vestidos, hilos y objetos cosidos, utiliza la fotografía, con un carácter de congelación de la vida.

Fig. 17. Fragmento de la instalación *Pénétration*, Annette Messager, 1993-95. Monika Sprüth.



Ella expone que toda su obra es una colección de retazos, de la misma forma que las culturas son como una miscelánea disparatada, un conglomerado de elementos de los orígenes mas diversos..., un conjunto de acontecimientos asociados que conforman nuestra identidad. Para Messenger, la fotografía es tan importante porque representa a personas reales.

En algunos de sus trabajos conecta fotografías que cuelgan oscilantes del techo con hilos de lana extraídos de prendas de ropa rasgada que establecen conexiones simbólicas entre fragmentos de la propia identidad (*fig. 18*).

Messenger dice:

Yo soy presagio de memorias equívocas²⁶.

Chelete Monereo, artista madrileña que estudió Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando de Madrid. En *Entretelas*, su exposición más reciente, se adentra en el universo femenino de varias generaciones de mujeres para bucear en sus secretos, riquezas y esclavitudes, y rendir homenaje a todas las que ya no están.

En esta exposición muestra un total de 21 cuadros, de mediano y gran formato, elaborados con telas fetiche, por estar imantadas de vida y memoria (*fig. 19*), que hacen las veces de veladuras, trazos y colores como si de un material pictórico se tratase. *Entretelas* es un viaje en el tiempo al centro de esa parte de la casa reservada a las mujeres, en el que éstas soñaban, se liberaban, se resignaban y se contaban sus secretos.

La exposición introduce al espectador por un mundo, a menudo íntimo, en el que las mujeres mayores transmiten a las más jóvenes sus enseñanzas y sus valores, a veces ya caducos. De manos a manos, entre buenos deseos y rebeldías. Y este papel, llevado con toda naturalidad, es el que se convierte en el tema de las obras, en el hilo conductor (el hilo se asocia desde la antigüedad con la mujer, con distintas versiones y funciones: dadora de vida, cordón umbilical; salvadora, Ariadna; castigo y trabajo, Aracne; fidelidad y espera, Penélope) que asocia labores y responsabilidad dada y asumida hasta las rupturas de la posmodernidad.

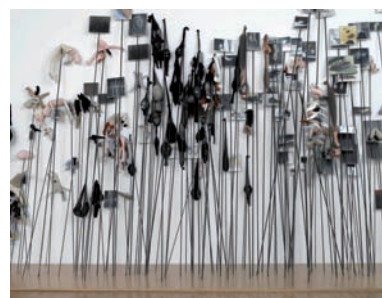


Fig. 18. Fragmento de la obra *Les piques*, Annette Messenger, 1992-93.



Fig. 19. Detalle de la obra *Relaciones familiares*, Chelete Monereo, 2007. Acrílico, papel, telas y encajes.

26. Uta Grosenick, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Barcelona, Taschen, 2002.



Fig. 20. Detalle de la obra *El tiempo en sus ojos I*, Chelete Monereo, 2006. Acrílico, telas y papel.

La pintora establece una relación de continuidad entre distintas generaciones femeninas a través de las telas, los tapetes, las prendas que en otro tiempo constituyeron el ajuar (fig. 20), que, pese al cambio de función, siguen con el mismo significado o conservan aquella carga emotiva primera, incrementada con las vivencias de las herederas, ahora convertida en expresión universal pública. La tradición se trastoca, pero se conserva en el drama reivindicativo, en los sueños.

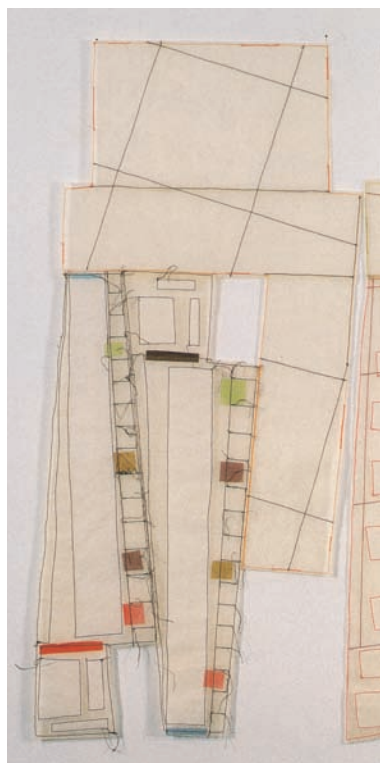
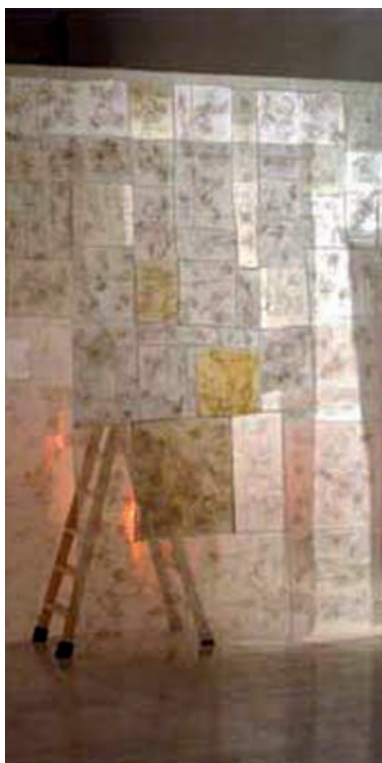
Isabel Ulzurrun (Madrid, 1955) estudia Bellas Artes en Chicago, donde se centra en todo lo relacionado con lo textil.

Ulzurrun inicia un proceso de búsqueda de la memoria con su obra *Tejiendo memoria* (fig. 21), una instalación de 18 metros de largo por 5 de ancho en la que participaron unas 73 personas. Cada una debía tejer alguna de las piezas hasta completar la instalación. La acción de tejer es muy meditativa, al ser muy mecánica, vienen los pensamientos más insospechados, y ahí surge la memoria. Ulzurrun dice que distribuyó 35 patrones a mujeres, amigas, madres, abuelas y tías de amigas para que los tejieran y luego, como no quería convertir la obra en un asunto de géneros, buscó a hombres que fueran a su estudio a unir las piezas.

Fig. 21. Detalle de la instalación *Tejiendo Memoria*, Isabel Ulzurrun,

Fig. 22. Fragmento de la pieza *Tu y yo*, Isabel Ulzurrun, 2002. Entretela, hilo, tarlatana.

Fig. 23. *Lo que no habrá visto*, Isabel Ulzurrun, 2001. Tarlatana, organza, hilo, alambre.



Anima Mundi. Animo Animo (fig. 22, fig. 23, fig. 24), es otro de los proyectos de Ulzurrun en el que la costura es el método y el material con el que construye sus arquitecturas blandas. Son ropas y objetos que aluden a la vida cotidiana, al arte y a la realidad.

La obra de Isabel Ulzurrun transmite una belleza y sutileza creando un sistema simbólico muy poético. Son obras que están relacionadas con el cuerpo y su vivencia, obras en las que, cuando no está el cuerpo, sigue estando el patrón como ausencia del cuerpo, ausencia de lo humano, presencia de la memoria. Habla de las experiencias internas con las externas. Ella explica que sus obras nacen de un trozo de tela, y es entonces cuando comienza un diálogo que cobra vida propia. Con la máquina de coser empiezan a aflorar diferentes estados de ánimo: emoción, nervio, ilusión, duda, pasado, presente... Dice no ser nada primorosa, nada le sale igual, “eso sería muy aburrido”, y afirma que no sabe coser.

Teresa Lanceta (Barcelona, 1972), en sus tejidos, inicia una reflexión sobre las formas geométricas de las vanguardias, ya que nos muestra la pervivencia y actualidad del lenguaje geométrico enraizado en un concepto de arte que trasciende los límites de lo que cronológica y geográficamente entendemos por arte moderno.

La obra de Teresa Lanceta es fruto y producto de la reflexión sobre las calidades expresivas y simbólicas del lenguaje geométrico, así como de las posibilidades de adecuarlas a su propia y expresa voluntad, sin dejar nunca de considerar los orígenes de este lenguaje, surgido de un proceso de reducción y aspecto esencial de las formas de la realidad. Reducción geométrica similar a la que las culturas étnicas realizan en los útiles domésticos de los tejidos y las cerámicas (fig. 24). Es por ello que la obra de Lanceta permite al espectador hacer memoria de lo que las vanguardias consiguieron en materia de color, de composición y de forma; de considerar la vinculación de la vanguardia con las culturas primitivas y de reflexionar sobre la manipulación a la que la sociedad contemporánea la sometió.

No obstante, los trabajos de Teresa Lanceta no son solamente una reflexión sobre los límites del lenguaje geométrico, sino también, y sobre todo, son la expresión de la síntesis que

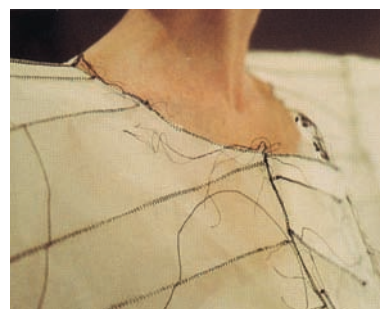


Fig. 24. Detalle de la pieza *Esperando a Merlín*, Isabel Ulzurrun, 2000. Organza, hilo.



Fig. 24. Fragmento de la obra *Granada oro*, Teresa Lanceta, 2002. Algodón, lana, tafetán.

ella misma ha hecho de los estilos de vanguardia y las constantes transformaciones que se han realizado a lo largo de los siglos.

El arte de Teresa Lanceta, que tiene sus raíces en la tradición artesanal, se manifiesta en el soporte que utiliza: el tejido. Soporte que en la cultura de Occidente nunca ha gozado de un ascendente tan alto y noble como la pintura o la escultura, posiblemente por la humildad de su uso y por la precariedad del material, pero al que Lanceta consigue otorgar la categoría de “gran arte”, sin olvidar jamás su origen artesano, hecho por mujeres y con una utilidad y una finalidad bien definidas. El conocimiento que Teresa Lanceta tiene del arte de tejer y de sus posibilidades combinatorias y expresivas queda claramente de manifiesto en los miles de recursos que utiliza para configurar sus obras (*fig. 25*) y que, unidos a un gusto y una sensibilidad estrictamente modernos, dan un fruto que constituye un reposo para la mirada y un estímulo para la inteligencia.



*Fig. 25. Fragmento de la obra
Santísima 3, Teresa Lanceta, 2006.
Lana y algodón.*



IV.5. EL VESTIDO COMO SOPORTE DE LA OBRA	301
IV.5.3. La memoria recobrada	305
IV.5.1. Tejer un todo	308
IV.5.2. Destejer y fragmentar	310
IV.5.3. Retejer como propuesta de sistema	312
IV.5.3.1. Aprendiendo a coser	314



IV.5. El vestido como soporte de la obra

Como ya se planteaba en la última parte de la introducción, la razón principal para comenzar esta tesis era producto de un interés personal por indagar y enriquecer con un mayor conocimiento mi propia obra, un trabajo que gira en torno al mundo del vestido y del textil. Era necesario situar el proceso y el objeto históricamente. Y analizar las relaciones de dicha obra y de dicho objeto con la sociedad., además de clarificar cómo el vestido es una pieza íntima/interior a la vez que superficial/exterior. Y, por supuesto, la relación con artistas que utilizasen el vestido con este carácter interno/externo. El uso que estas artistas seleccionadas le conceden a esta pieza me ayudaría a comprender mejor mi propio trabajo y a ubicarlo dentro de la situación artística actual.

Algunos puntos de inflexión sucedidos en mi entorno me llevaron a tomar contacto con los materiales textiles como utensilios de mi trabajo artístico. Y es en ese momento cuando tomo conciencia de la realización de un tipo de trabajo de marcado carácter femenino. En todas las piezas que llevaba a cabo, tenía la necesidad de incluir algún material relacionado con el textil.

*Serie Exteriores Interiores II, Mar
Mendoza, 2006. Fotografía digital*

Lana, hilo, encaje..., o bien la propia imagen estaba compuesta por vestidos, por patrones o algún elemento insospechado susceptible de ser cosido. Los dibujos, grabados, esculturas e instalaciones incluían un imaginario en el que la aguja y la máquina de coser no podían faltar como “paleta” de construcción de la obra.

A este proceso se unió la lectura de algunos libros cuya temática se acercaba estrechamente a los conceptos que manejaba para la construcción del contenido de la obra. Libros como *Materia y memoria* y *Memoria y vida*, de Henri Bergson, o *La era neobarroca*, de Omar Calabrese.

Por tanto, lo que propongo en las páginas siguientes es, en primer lugar, hacer un análisis de la memoria como material de trabajo del artista. En segundo lugar, un breve estudio de los conceptos “detalle y fragmento” según el punto de vista de Calabrese, con relación a una serie de imágenes propias. Por último, se presenta un proyecto de trabajo personal a partir de los dos puntos tratados anteriormente.

IV.5.1. La memoria recobrada

Nuestra duración no es un instante que reemplaza a otro... La duración es el progreso continuo del pasado que se hincha al avanzar. Desde el momento en que el pasado crezca incesantemente, se conserva también de modo indefinido¹.

La memoria es un elemento básico en todo proceso de formación de las identidades. Por tanto, trataremos la memoria como una actividad que realizan tanto el individuo como su comunidad para recrear el pasado, cuyas herramientas y fuentes encontramos en las prácticas de la vida diaria y en elementos de la cotidianidad, y cuyo objetivo es producir un espacio simbólico generador de sentido, que puede ser, y de por sí es, habitado, reproducido y transformado por todo individuo en su vivir diario y de diversas formas.

¿Qué somos nosotros, qué es nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento...?... Nuestro pasado se manifiesta por tanto íntegramente en nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación².

1. Henri Bergson, *Memoria y vida: textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 55.

2. *Ibíd.*, p. 56.

El trabajo de la memoria se concreta en formas de historiar formales, como las narrativas históricas, y en formas de historiar informales, como objetos y rituales conmemorativos, entre otros.

[...] los recuerdos personales, exactamente localizados y cuya serie diseñaría el curso de nuestra existencia pasada, constituyen, reunidos, la última y más larga envoltura de nuestra memoria³.

Éste es un trabajo que tan sólo puede realizarse desde la realidad misma de los miembros de un colectivo y partiendo de las formas de producción simbólicas que le son propias a cada uno, dependiendo de su edad, género, de la posición que ocupen dentro del núcleo familiar y de las actividades de trabajo formal o informal que realicen en el seno de su comunidad.

Para abordar el tema de la memoria recobrada, propongo entender la actividad del artista como un trabajo plástico, y la obra como la concreción de un espacio simbólico de significación fragmentado y detallado. La memoria, entendida como un trabajo de producción simbólica, es afín al trabajo plástico. Ambos son producto de la función poética.

La memoria tiene sus grados sucesivos y distintos de tensión o de vitalidad, difíciles de definir sin duda, pero que el pintor del alma no puede confundir entre sí impunemente⁴.

Tanto el trabajo plástico del artista, como el trabajo de la memoria son actividades de las cuales todos participamos y que están encaminadas a la producción simbólica. Ambos tienen como base fundamental la realidad, tanto la objetiva como la subjetiva, tanto la concreta como la imaginada, tanto la presente como la pasada. Su relación con ella no es, sin embargo, una relación de identidad. Ambos parten de ella no para presentarla, sino para representarla. Entendiendo aquí el acto de la representación como un acto de interpretación.

El trabajo del artista nos sirve entonces como un modelo del proceso de construcción de sentido de la memoria y la obra de arte como modelo de la concreción de ese proceso en actividades u objetos cuyo propósito central es recrear el pasado y establecer con éste una relación activa. En realidad, no es una cuestión de relación, sino más bien de acción, ya que, como dice Bergson:

3. *Ibíd.*, p. 66.

4. *Ibíd.*, p. 64.

[...] no percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado⁵.

El énfasis que hago en la dimensión del trabajo creador de espacios de significación simbólico nos permite caracterizar la relación que se establece entre la obra de arte y el observador, así como la que se establece entre los productos de la memoria y los individuos a los que se hace partícipes de ellas, como un conjunto de relaciones dinámicas.

Al hacer referencia a la obra, el espectador puede asumir una posición activa ante el objeto artístico que se le ofrece como un espacio simbólico delimitado y contenido, y de esta manera establece una relación de igual a igual con la labor interpretativa del artista, de la cual la obra es producto.

La obra se va a convertir en un archivo de la memoria, será una especie de terapia analítica en la que tan sólo hay que dejarse llevar por una cadena de ensoñaciones que la mezcla de objetos simbólicos suscita en nosotros. Como dice Bourgeois:

[...] un trozo de vestido es un ejercicio de memoria. Me incita a explorar el pasado... Los vestidos son como paneles indicadores en la búsqueda del pasado⁶.

Todos los objetos de nuestro mundo tejen juntos en un infinito de relaciones para contar la historia de nuestra existencia. Desde la memoria personal, los hallazgos arqueológicos, al contenido de una cápsula del tiempo, reconocemos cómo nuestras vidas se expresan a través de nuestra cultura material.

5. *Ibíd.*, p. 94.

6. Patricia Mayayo, *Louise Bourgeois*, Hondarribia, Nerea, 2002, p. 75.

IV.5.2. Tejer un todo

“Hago” es un estado activo. Es una afirmación positiva. Yo soy la que controlo y avanzo hacia un objetivo o un deseo o una aspiración. No hay temor. En una relación, ello quiere decir que las cosas van bien y que hay calma. Soy una buena madre. Soy generosa y afectuosa: doy, proporciono. Es el “te quiero” pase lo que pase⁷.

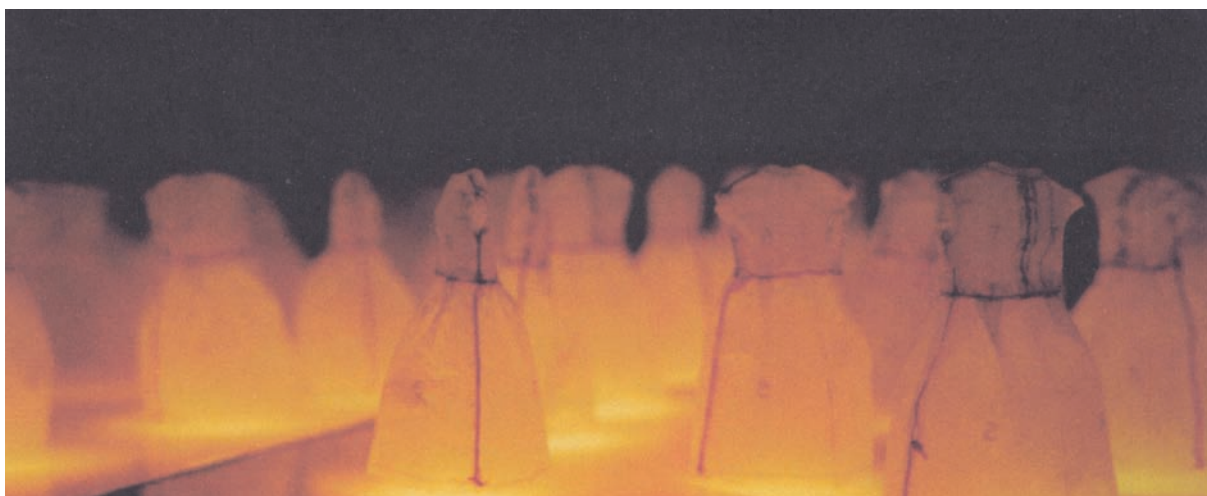
Tejer, hacer, es vivir. Hay que ver pasar la vida para poder recordarla más tarde. Hacer es crear, producir, y tejer es formar una tela con la trama y la urdimbre. Confundir “traje” con “vestido” equivale a tomar la parte por el todo.

Desde un punto de vista lingüístico, la pareja “parte”/“todo” es una típica pareja de términos interdefinidos. El uno no se entiende sin el otro. Los dos términos mantienen relaciones de reciprocidad, implicación y presuposición⁸.

El “todo” implica totalidad, globalidad, y la “parte” es una porción o fracción. Es necesario que el funcionamiento entre el todo y sus partes se dé en el mismo tiempo. También los términos “detalle” y “fragmento” se pueden examinar respecto a sus específicas relaciones con ciertas ideas del “todo” y de la “parte”, pues también son términos interdefinidos entre sí. Un análisis de obras a través del uso del detalle o del fragmento es no solamente común, sino también materialmente evidente, sólo hay que pensar en cuántos detalles nos muestra la historia del arte o en cuántos fragmentos utiliza la arqueología.

7. Louise Bourgeois, *Tejiendo el tiempo*, Málaga, Centro de Arte Contemporáneo, 2004.

8. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, p. 84.



Desde un punto de vista creativo, muy a menudo, los artistas contemporáneos proceden por fabricación de obras-detalle o de obras-fragmento. Y son las nuevas tecnologías las que nos proponen nuevas o renovadas maneras de entender el detalle y el fragmento (*fig. 1, fig. 2*).

Detalle viene del francés renacentista (y a su vez del latín) *detail*, es decir, \square cotar de'. Esto presupone un sujeto que corta un objeto. Hay todo un programa de acción manifestado por esta palabra; y esa acción será la que cambiará la relación entre el sujeto y el objeto del corte (del detalle de la obra). El verbo "cortar" está situando la acción en el mismo sujeto, y esto nos lleva a pensar que el entero y la parte son concomitantes en la acción.

La acción de cortar hace que el detalle se haga tal por el sujeto, por tanto, la configuración del todo, del sujeto, de la obra, dependerá del punto de vista "detallante", que es el que normalmente explica la razón del detalle y clarifica su causa subjetiva y su función. El detalle será definido a partir de un entero y de la misma operación de corte.

Cuando interpretamos un entero por medio de detalles, lo que buscamos es el análisis profundo de la obra, mirar más dentro del todo. Podríamos decir que la función del detalle es reconstruir el sistema al que pertenece ese detalle. Perderíamos el entero y sería el detalle el que pasaría a ser la obra.

[...] existen formas de exceso de detalle que transforman el sistema, el detalle mismo: en este caso se pierden las coordenadas del sistema..., el entero ha desaparecido del todo⁹.



Fig. 1. Arriba. Serie Exteriores Interiores I, Mar Mendoza. 2005. Fotografía analógica. Esta serie nace de la idea de atrapar la memoria por medio de los detalles recordados, que son los vestidos iluminados puntualmente. En esta imagen podemos apreciar una metáfora de la memoria en la que observamos la totalidad de esta y en la que cada vestido es un detalle recordado.

Fig. 2. Detalle de la serie Exteriores Interiores I, en el que podemos apreciar el vestido- detalle. Un corte intencionado que define este vestido como parte del entero de la fig. 1. A partir de este detalle de la memoria, podríamos definir el resto de los recuerdos a partir de este. Pero también este detalle se podría convertir en entero. En cualquier caso estas fotografías nos llevan a seguir "haciendo" memoria.

9. *Ibíd.*, p. 90.

IV.5.3. Destejer y fragmentar

“Deshago” es el destejer. El tormento cuando las cosas no van bien y la ansiedad de no saber qué hacer. En el intento de encontrar una respuesta se puede llegar a la destrucción total, se puede llegar a una violencia terrible que termina en depresión. Te quedas inmóvil atenazada por el miedo. Es la vista desde el fondo del pozo. En la relación con los demás, conduce a un rechazo total y a la destrucción. Es el regreso de lo reprimido. Arrebato cosas, destruyo cosas, se rompen las relaciones. Soy una mala madre. Es la desaparición del objeto amado. La culpa conduce a una profunda desesperación y a la pasividad. Te retiras a tu guarida para maquinarte, recuperarte y reorganizarte¹⁰.

Cuando hablamos de destejer o deshacer en la memoria, en la obra, hablamos de los fragmentos de la memoria. Fragmento deriva del latín *frangere*, es decir, ‘romper’. Pero hay una diferencia muy importante con respecto al detalle, y es que el fragmento no necesita el “todo” para definirse. El fragmento puede existir por sí solo, sin necesidad de pertenecer a un sujeto.

Según Calabrese, otra diferencia respecto al detalle es que los confines del fragmento no son “de-finidos”, sino más bien “interrumpidos”. El fragmento pertenece a la geometría fractal.

10. Louise Bourgeois, *op. cit.*

La geometría fractal provee una descripción y una forma de modelo matemático para las aparentemente complicadas formas de la naturaleza. Mientras que el detalle pertenece a la geometría plana, tradicional y regular. La geometría tradicional, la euclídea, es la rama de la matemática que se encarga de las propiedades y de las mediciones de elementos tales como puntos, líneas, planos y volúmenes. La geometría euclídea también describe los conjuntos formados por la reunión de los elementos más arriba citados, cuyas combinaciones forman figuras o formas específicas.

El fragmento es explicado, mientras que el detalle explica de una manera nueva el sistema mismo. Cuando renunciamos a suponer que el fragmento pertenece a un sistema, es cuando el fragmento cambia su naturaleza y se convierte en sistema por sí mismo¹¹ (*fig. 3, fig. 4, fig. 5, fig. 6*).



11. Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 90.

Fig. 3. Arriba. Fragmento de la serie *Exteriores Interiores II*, Mar Mendoza, 2005. Fotografía digital. Sacamos la memoria a otro espacio para “deshacerla” y darle otro significado. Reinterpretarla.

Fig. 4 y 5. Centro. Detalle de los fragmentos de la serie *Exteriores Interiores*. A partir de estos detalles podríamos construir los fragmentos como los de la *fig. 3*.

Fig. 6. Abajo. Serie *Exteriores Interiores II*. Reconstrucción de los fragmentos por los que se construye una totalidad para convertirse en un sistema individual.



IV.5.4. Retejer como propuesta de sistema

“Rebago” quiere decir que se ha encontrado una solución para el problema. Puede que no sea la respuesta final, pero hay un intento de avanzar. Piensas con mayor claridad. Vuelves a estar activa. Recuperas la confianza. En las relaciones con los demás, ha habido una reparación y se ha alcanzado la reconciliación. Las cosas han regresado a la normalidad. Vuelve a haber esperanza y amor¹².

Retejer, rehacer, encontrar soluciones, proponer soluciones a un problema. Una obra de arte es una solución a un problema. Plantear esta solución mediante un sistema de trabajo realizado a partir de detalles y fragmentos de la memoria y de la vida.

Ya hemos visto en los dos puntos anteriores la etimología del detalle y del fragmento y su relación con el todo. A partir de eso, podemos decir que los detalles de los cuadros, por ejemplo, pueden llegar a ser obras autónomas. De hecho, la parte mostrada dice algo más sobre el sistema de pertenencia.

El detalle puede ser un todo por sí mismo y el fragmento es una porción presente que nos remite a un sistema ausente. A partir de este punto, trataremos los detalles y los fragmentos de la memoria como metáforas para crear un sistema de trabajo y análisis.

12. Louise Bourgeois, *op. cit.*

Si pensamos por un momento en la extrema dificultad que entraña, para el artista contemporáneo, hacer obras renovando los materiales expresivos, nos daremos cuenta de que los fragmentos del pasado comienzan a ser el nuevo material de la hipotética paleta del artista¹³.

Fragmentando el pasado y haciendo autónomo ese fragmento, lo convertimos en material de trabajo sin cargas arqueológicas. Voy a utilizar para este trabajo una parte de mi obra que hace referencia específica a la memoria fragmentada y detallada.

Muchas artistas, como ya hemos podido comprobar, utilizan como metáfora de la memoria el vestido, los patrones, las telas, el hilo, la lana y muchos más objetos relacionados con lo textil.

Lo que voy a proponer es una visión de mi trabajo fundamentada en una estructura plástica del vestido que tiene mucho que ver con la forma de componer los fragmentos de nuestra memoria. Ya que, según Barthes, la semiología describe un vestido que permanece imaginario de su principio a su fin, no lleva al reconocimiento de prácticas, sino al de imágenes. Esto quiere decir que existe una analogía entre el vestido-imagen (*fig. 7, fig. 8*) y la memoria-imagen y el vestido-escrito (descripción en los libros de patronaje) y la memoria-escrita. Cuando un objeto real se convierte en lenguaje y se produce el encuentro entre objeto y lenguaje, podríamos decir que aparece la literatura, se relaciona el mundo con la literatura. Automáticamente, la memoria-escrita y la memoria-imagen se convierten en literatura del detalle y del fragmento, en literatura de la imagen.

Me gustaría utilizar una paradoja de fondo para explicar cómo quiero llegar desde el análisis de lo particular a lo universal:

Entre el vestido de la miseria y el de la moda existe, limitándonos sólo a los términos de la estructura, una diferencia fundamental: el primero no es más que un indicio, el de la miseria absoluta; el segundo es un signo, el de una dominación soberana de todos los usos... El vestido único se adapta milagrosamente a cada uno de sus usos para hacerlo significar a la primera señal; el universal¹⁴.

Si lo más profundo es la piel, también es evidente que esa superficie que acariciamos está protegida por toda clase de tejidos, por una trama de infinitos relatos.



Fig. 7. Arriba. Serie *Exteriores Interiores III*, Mar Mendoza, 2005. Fotografía digital. Un detalle o un fragmento nos lleva a "rehacer" un sistema nuevo, una totalidad diferente a la inicial. A partir de esa premisa surge esta nueva serie y la serie *Exteriores Interiores IV*, fig. 8, abajo. En las que la memoria se ha convertido en imagen y al vestido le ha ocurrido lo mismo. Con los conceptos hasta ahora desarrollados podemos decir que las imágenes de la memoria se han convertido en literatura de las imágenes. Vestidos de papel, tan frágiles como los recuerdos, como la memoria y tan duraderos como lo escrito.



13. Omar Calabrese, *op. cit.*, pp. 101-102.

14. Roland Barthes, *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 181.

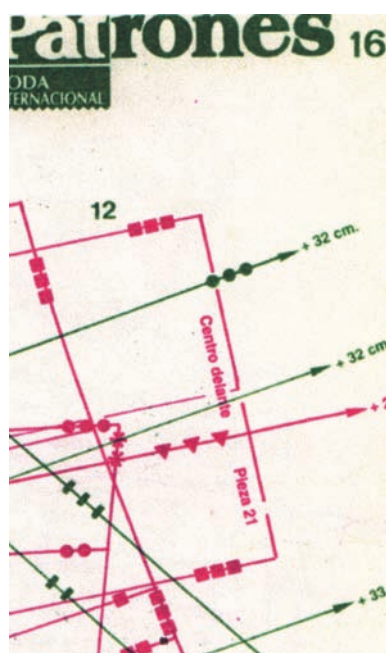


Fig. 9. Detalle de los patrones de una revista de costura.

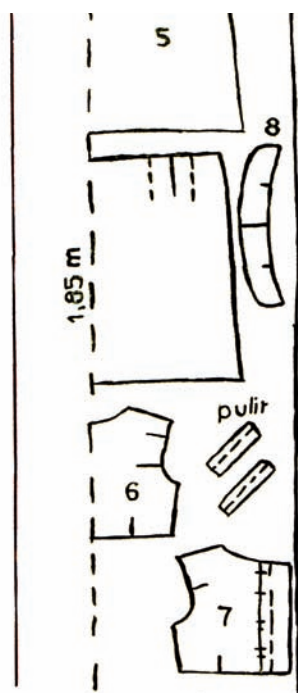


Fig. 10. Detalle de Sin Título, Mar Mendoza, 2003. Litografía, hilo. Es un detalle del patrón de un vestido verde de lana, que me hizo mi madre con 7 años.

IV.5.3.1. Aprendiendo a coser

Este trabajo empezó a tomar forma hace tres años aproximadamente, cuando, mientras ordenaba el armario de la costura de mi madre, fui consciente del mundo que se abría ante mis ojos, de todos los recuerdos que me traían aquellas cajas de hilos, aquellas bolsas llenas de telas, algunas con más de veinte años, y aquellos montones de revistas llenas de patrones (fig. 9) con vestidos totalmente reconocibles por haberlos llevado puestos no hacía demasiado tiempo, y otros por permanecer inexorables al paso del tiempo en la memoria.

El proyecto es un escaparate de recuerdos, un escaparate de fragmentos que son los vestidos, hechos a mano (fig. 10) al calor de un hogar, en la intimidad de una cocina con la máquina de coser de la abuela. Se miran y conectan entre ellos por haces de luces que hacen referencia a un tiempo pasado.

Cada uno de los vestidos tiene entidad propia, ha vivido una vida, por ello se sujetan por sí mismos, son memoria de un tiempo, son el cuerpo que habitamos.

Son vestidos de papel, material perecedero como metáfora de la vida, material vivo que progresa y se degenera como el propio cuerpo. Patrones estampados en papel, estampación que se realiza en rojo para evocar la carne, la piel, la figura de quien llena ese espacio con sus recuerdos (fig. 11). Considerar el vestido como cuerpo propio.

Si nos paramos un poco a pensar sobre el vestido, sobre la forma misma del vestido y sobre su función, no tardaremos mucho en descubrir que todo contenedor, por su fisonomía y utilidad, es vestido de su contenido; que todo continente será, a fin de cuentas, traje de sus propios adentros. Vestido es también la ciencia y la filosofía, vestido difícil por ser vestido de abstracciones. Vestido sobre el vestido y vestido bajo el vestido son el arte y la poesía respectivamente. Vestidos son las palabras y la literatura. ¿Y no es vestido, en fin, la vida que se pone la muerte cuando muere?¹⁵.

Vestidos translúcidos como translúcida es la memoria, espejos que duplican esos vestidos, son el paso del tiempo que multiplican nuestros recuerdos a la vez que los vuelven menos nítidos. Patrones que nos llevan por los caminos de la vida, o nuestra vida ya trazada que se refleja en nuestros recuerdos que son los vestidos. Y darle ese protagonismo al vestido significa en

15. Eduardo López, "Vestidos y desvestidos", Revista *Escala*, núm. 2, julio, Bilbao, 1997.

realidad hacerlo con el cuerpo, pues aquél no tiene sentido sin la existencia de éste, aunque sea en su ausencia.

Después de indagar en mi memoria, selecciono cuáles son los recuerdos que quiero transmitir, selecciono los fragmentos que hay que reconstruir. La idea es que desde los fragmentos de la obra se pueda imaginar un sistema que nos remita a una memoria individual, mientras que, si nos fijamos en los detalles, éstos nos devuelven a la propia obra, al sistema representado.

Los materiales de costura que voy a utilizar se van a considerar fragmentos. Son los artículos que nos van a remitir a un sistema sin determinar, a un “todo” creado por cada uno de nosotros, pues ésa es la característica principal del fragmento, que crea un nuevo “todo”.

Cuando hablamos de estos materiales, automáticamente un imaginario inunda nuestra mente. De esta forma no podemos entender estos fragmentos sin nuestros recuerdos y esos recuerdos no existirían sin que dejaran de aparecer esos fragmentos.

Una imagen nos lleva consecuentemente a otra. Primero selecciono el modelo de vestido que quiero representar, tiene que ser de un pasado que sea posible recordar. El material es papel de patrón o papel tisú. La técnica, el grabado, por su carácter manual, y artesanal, como la costura. El hilo rojo, como las líneas de los patrones unirán las piezas que construyen los fragmentos de la memoria para darle unidad a esta.

Después de realizar el vestido (*fig. 12*) hay que ponerselo para darle el sentido de pertenencia. Para que los recuerdos se hagan nuestros. Es entonces cuando surge la serie *Exteriores Interiores III y IV* (*fig. 7, fig. 8*).

Cada una de estas piezas que se han mostrado, no tendrían sentido sin la construcción individual en una primera fase y colectiva que han sufrido en el proceso de creación. Unas no se entienden sin las otras, al igual que los “recuerdos” no se entienden sin la “memoria”.

Fig. 12. Vestido, Mar Mendoza, 2004. Aguafuerte sobre papel tisú. Esta es la pieza que le confiere el sentido a todas las anteriores. Sin ella, las demás no habían existido. En esta pieza es donde la “parte” y el “todo” adquieren sentido. Entre los fragmentos y los detalles la construcción de la pieza final que va a ilustrar el proyecto *Exteriores Interiores*, es la culminación del “todo” de la obra. La importancia de la identidad del vestido, en este caso, se la otorga la memoria.



Fig. 11. Detalle de *Sin Título*, Mar Mendoza, 2003. Aguafuerte sobre papel tisú.



V. CONCLUSIONES

VI. CONCLUSIONES

“En la cultura contemporánea, el cuerpo se ha convertido en el templo de la identidad”... “Podemos utilizar la ropa para expresar nuestro carácter único, para expresar que somos diferentes de los demás, aunque como miembros de clases y culturas concretas, es igualmente probable que encontremos estilos de vestir que nos conecten con los demás”¹”

El análisis propuesto en esta tesis hace necesario tomar en consideración la evaluación de las conclusiones atendiendo a los distintos apartados propuestos en ella, después de haber analizado los datos expuestos. Por ello concluimos que:

En la parte referente a los antecedentes históricos del vestido femenino, hemos podido observar como desde el sencillo atuendo prehistórico hasta la estudiada armonía del traje de la antigüedad clásica, desde la indumentaria de la Edad Media hasta las modas rebuscadas y fantasiosas de los tiempos modernos, varios milenios han puesto a la disposición del ser humano, todas las formas, todos los colores y todas las riquezas naturales e inventadas.

Destacamos con relación a este aspecto del trabajo que resalten en el trascurso de los siglos algunos grandes periodos con sus correspondientes dominantes: primero una indumentaria impersonal y general, que es la relativa al periodo primitivo. Luego más personal y nacional relacionada con el periodo aristocrático y burgués. Y finalmente impersonal e internacional,

1. Entwistle, Joanne. “El cuerpo y la moda. Una visión sociológica” Paidós Contextos. Barcelona. 2002. pag 170)

hablamos del periodo del individualismo. De esta manera aparecen formas del traje que unas veces se estabilizan y en otras ocasiones se desarrollan, que se mezclan en un sitio y permanecen puras en otros. Que evolucionan caprichosamente sin atender a la practicidad, sino a una estética un tanto rebuscada que en ocasiones inmoviliza y adorna el cuerpo.

En este sentido se ha podido descubrir como la silueta femenina ha ido cambiando a lo largo de los siglos, tomando distintas formas, ensanchándose o estilizándose en función de los requerimientos estéticos de las distintas épocas estudiadas. Pasando de las formas abstractas y los drapeados de griegas y romanas, a la superposición de ropajes en los que las líneas del cuerpo se perdían. Posteriormente el cono impuesto por el verdugado y el corsé que aplanaba el torso. El guardainfante y el miriñaque hicieron de la mujer un embudo invertido apresadas en la cárcel de esos aparatos con los que moverse era toda una audacia. Solo el corte imperio le dio un respiro al cuerpo femenino, que duró muy poco, pues la crinolina y el polisón, junto con los corpiños con forma de reloj de arena volvieron a atraparla, impidiéndole ejercer una vida de libertades. Obligándola a convertirse en adorno de la casa o del barón que las poseía como si de un tesoro se tratase.

Gracias al desarrollo industrial y a la evolución social y cultural, la mujer pudo hacerse con algunas libertades, poco a poco. Entre ellas, la de recuperar su cuerpo y poder sentirlo en movimiento. Poder vestirse sin necesidad de ayuda y poder ejercer el derecho al trabajo porque sus ropas ya no le impedían moverse con dignidad en el desempeño de estas labores.

Las torturas a las que sometemos el cuerpo en la actualidad son parecidas a las de aquellos siglos (mujeres que castigan su cuerpo con dietas continuadas o con actividades físicas frenéticas, que son esclavas de operaciones de estética o productos milagrosos que no dejan ver pasar el tiempo), la diferencia es, la libre elección a la hora de torturarlo. Pero lo cierto, como veremos más adelante, es que esa libertad no siempre es real.

Por lo tanto, verificamos lo que afirma Gillo Dorfles en su libro *Moda y Modos*, afirmar que la indumentaria de ayer no tiene nada en común con la de hoy, e incluso, que la valoración de la estética de ayer no participa de las características que atribuimos a la moda en la actualidad, es lo mismo que decir que el arte de nuestro días no tiene nada que ver con el del pasado.

Con relación a la segunda parte del trabajo, en el que se estudian los aspectos sociales del vestido relacionados con la obra de algunas artistas podemos decir que, el traje se encuentra colocado hoy en día entre dos corrientes o dos aspectos que lo diferencian socialmente: uno el de la personalidad humana hecha de tradiciones, de sensibilidad, de sueños de deseos y de envidias, e incluso de inutilidad. El otro la del utilitarismo impersonal, consistente en el desposeimiento emotivo, en la fría técnica y en la igualación automática.

Hemos visto que el traje es un hecho de la vida cotidiana demasiado ligado en infinitud de aspectos a la existencia y a la persona del individuo, entre estos aspectos destaca el refugio de la personalidad del ser, de sus gustos y de sus vanidades.

En el recorrido que se ha realizado en los aspectos sociales de algunas identidades del vestido femenino se ha observado como en lo que se refiere a la posición social, podemos destacar que la indumentaria nos acerca o aleja de determinados círculos. Nos abre las puertas o nos deniega el acceso. Que según las piezas que nos pongamos estamos dando una información u otra a nuestro espectador, por tanto es una pieza iconográfica de primer orden.

Esta iconografía de la ropa es tan evidente que le da sentido y significado al cuerpo, estos significados son tan claros como que los pantalones nos remiten al hombre y las faldas a la mujer. Lo hemos visto claramente a lo largo de la investigación, como el vestir expresa nuestra identidad, no solo el género sino también la clase, la posición, etc... Pero también sabemos que estas consideraciones pueden ser erróneas. Lo que si parece cierto, es que la mujer que quiere ser considerada en un mundo, supuestamente masculino, ha de camuflarse, mimetizarse con este.

El sexo del vestido es otra de las identidades que se han estudiado en este trabajo. Hemos podido comprobar que las prendas son diferenciadas por un orden sexual determinado culturalmente y que la ropa interior o el adorno delimitan esta separación. Se ha observado como el corsé, el verdugado, el miriñaque o el polisón han sido jaulas de tortura vendidas como símbolo de riqueza y poder a una mujer manipulada como objeto de valor.

Por lo que respecta al sexo del vestido, el atractivo sexual que denotan algunas prendas femeninas y la cantidad de fetiches que

sobre ellas se articulan. En este punto, se ha observado la función reguladora que el vestido ejerce sobre posibles zonas erógenas o prendas de alto atractivo sexual. Enseñar ocultando es el gran poder de la ropa femenina. Escotes y largos de faldas juegan con la imaginación del observador, y hacen que la mujer pase de ser “sujeto de deseo” a convertirse en “objeto de deseo”. No podemos obviar que grandes escotes y prendas excesivamente ligeras, o corsés enormemente apretados han llevado a la mujer a sufrir enfermedades y lesiones que le han provocado la muerte.

En la identidad de vestido y lugar, la versatilidad de esta prenda que se ha estudiado nos ha hecho descubrir procedencias y lugares de pertenencia otorgando al individuo una conexión con clanes específicos y culturas concretas. Pero también la unificación y la democratización. A su vez esta prenda se ha convertido en un objeto de cobertura, en cobijo, en casa, en un espacio habitado individualmente, como contenedor, como rincón de recogimiento en el que cada individuo puede ser y parecer a su antojo. Se ha transformado en una segunda piel que ofrece la protección y la intimidad que un espacio abierto no puede ofrecer, que define el cuerpo, lo identifica como único y se quita y se pone para poder modificarlo a nuestro antojo. La tela como símbolo de la piel de la persona a la que viste y como signo que dota a la vestimenta de un lenguaje con el que expresarse.

La novia y su atuendo han tenido su espacio en este trabajo por todo lo que socialmente representa para el entorno femenino. En el ritual del casamiento el vestido de novia se convierte en el máximo protagonista. Los preparativos del vestido y el ajuar eran símbolo de futuro, de felicidad, de fertilidad y de una serie de fines que se suponían eran lo que ella debía esperar y desear de la vida. El cuento de La Cenicienta, narrado en muchísimas ocasiones, las feministas lo entienden como símbolo de la pasividad femenina.

En definitiva, podríamos concretar como bien dice Joanne Entwistle en su libro *El cuerpo y la moda*. Una visión sociológica, que la ropa es una de las formas en las que las personas aprenden a vivir en sus cuerpos, haciéndoles sentir cómodos. La ropa se convierte en una experiencia íntima del cuerpo, a la vez, que presencia pública del mismo.

Se ha llegado a conclusiones en las que se cree que para comprender el acto de vestirse en la vida cotidiana es necesario

entender que la indumentaria desempeña un papel en la presentación del cuerpo-yo. El mundo social, es un mundo de cuerpos vestidos. La desnudez es totalmente inapropiada en casi todas las situaciones sociales.

Por lo tanto vestirse se convierte en una práctica constante, que requiere una serie de conocimientos básicos en cuanto a técnicas y habilidades, desde aprender a atarse los cordones de los zapatos y abrocharse los botones de pequeño. A percepciones más complejas como comprender los colores, las texturas y las telas y como combinarlas para que se adecuen a nuestros cuerpos, vidas y situaciones.

Es por todo esto que el vestido se convierte en portador de deseos, cargándose de significados sociales que provienen de universos comunicativos y comunitarios. Se desea o se elige vestir en un cierto modo que hace de puente hacia un determinado estilo de vida, basado en un mecanismo pasional. Por ello, la ropa es siempre un objeto cubierto con ese valor dependiente de la aprobación social. Y es por ello que el objeto cargado de valor permite que el sujeto entre en relación con otros individuos.

Se ha confirmado lo que Patricia Calefato expone en *El sentir del vestir*, y es que pensamiento y traje se asocian, y el vestir se consideraría una especie de disfraz del cuerpo, así como el lenguaje es un disfraz del pensamiento. Lenguaje y traje son sistemas de signos en los que lo que cuenta no es tanto lo que está debajo, sino la superficie como tal. El traje sería el cuerpo revestido, al igual que las palabras revisten los pensamientos. En este sentido, el traje, al funcionar como lenguaje, como sistema de signos y poder construir identidades diferentes, puede modelar su relación con el mundo exterior. El vestido, por lo tanto, funciona con una serie de reglas que le permite asumir un sentido, ya sea de verdadero significado o bien una pura exhibición de signos sobre el cuerpo que se relacionan con la moda y con el entorno deseado.

Este argumento explica el porque, los distintos artistas escogen modelos distintos de vestidos para reivindicar la vestimenta como lenguaje comunicador.

Además la moda, no solo nos proporciona prendas para llevar, también les confiere belleza y atractivo y a veces las pone en contacto directo con el arte. Es de esta forma que en la cultura contemporánea, el cuerpo se ha convertido en el templo de la

identidad. Por lo tanto cualquier artista que esté trabajando con vestidos, por defecto estará trabajando con la identidad.

Llegados a este punto se puede afirmar que el mundo de la moda, y el de la costura y los tejidos, es un fértil campo para la creación plástica. La moda convertida en instrumento poético para crear bellas metáforas, así como objetos de reflexión, y de esta forma el vestido es utilizado como un elemento onírico.

De esta forma entramos de lleno en las conclusiones relacionadas con el último tema que trata esta tesis. La relación de la historia y la sociología del vestido con la obra de algunas artistas.

Teniendo en cuenta que, tanto en el ámbito histórico como en el social, la investigación se ha desarrollado en lo relativo al vestido en Occidente, las artistas seleccionadas también de una u otra manera se acogen a este criterio. De tal forma que son artistas que difunden su obra dentro de este circuito occidental, en el que son reconocidas con un determinado prestigio.

Con relación a las obras analizadas de las artistas escogidas, se ha podido comprobar una clara relación con las identidades planteadas con relación al vestido. De esta forma hemos visto como hay artistas que han dejado huella con su obra en relación a la posición social, a los uniformes, al género y al sexo del vestido. El adorno, la lencería, el corsé y el verdugado, miriñaque crinolina y polisón, también han sido motivo de inspiración para muchas artistas.

Sin olvidarnos de los lugares de procedencia, la casa o la piel como vestidos protectores, así como el vestido de novia, han formado parte de la iconografía que las artistas estudiadas en esta investigación, han utilizado en sus obras.

Se ha podido ver como el lenguaje que utilizan estas artistas, que se colocan frente a la sociedad reivindicando sus propias herramientas de trabajo, que son los materiales textiles, es absolutamente personal y las identifica como mujeres. La utilización de técnicas y modos de expresión tradicionalmente femeninos aporta nuevas visiones y enriquece el mundo del arte que, por costumbre y hasta los movimientos feministas de los años setenta había sido, de forma mayoritaria, de carácter masculino.

La hipótesis planteada en la introducción de este trabajo ha quedado demostrada, ya que se ha clarificado la relación que

existe entre la evolución histórica y social del vestido y las obras de mujeres artistas que utilizan esa prenda, u otras relacionadas, con una clara significación social con un evidente carácter reivindicativo y no sólo estético, plástico o conceptual, sino haciendo referencia a su marcado carácter histórico y social.

La creación de las obras expuestas en este trabajo atiende a un interés sobre la situación de la mujer en el pasado, en el presente y por supuesto mirando hacia un futuro. Los vestidos son creados como expresión personal, pero a su vez universal. Se ha puesto en relación directa la historia, la sociedad y el arte acogiéndonos a la temática del vestido femenino, para estudiar esta prenda con relación a la situación de la mujer en estos campos anteriormente nombrados.

Obvia aclara que las identidades del vestido que se han tratado, no son todas las que tiene. Por lo tanto, el futuro de este trabajo está en seguir ampliando la propuesta de identidades para el vestido. La investigación, podríamos decir que solo ha comenzado. Son muchas más, de las aquí mencionadas, las artistas que utilizan el vestido como medio de expresión, hay que seguir estudiándolas para encontrar los vínculos con la hipótesis planteada en este trabajo.

VI. BIBLIOGRAFÍA

VI. BIBLIOGRAFÍA

HISTORIA

Estudios generales del traje y la moda

ÁGUILA ESCOBAR, G., “La herencia árabe en el léxico de la indumentaria”, en VV AA, *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

BEAULIEU, M., *El vestido antiguo y medieval*, Barcelona, Editorial Oikos-Tau, 1971.

—*El vestido moderno y contemporáneo*, Barcelona, Editorial Oikos-Tau, 1987.

BERNIS, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, I. Las mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.

—“La moda en los retratos de Velázquez”, en VVAA, *El retrato*, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado, 1994 (Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004)

BOEHN, Max-Von, *La moda, historia del traje en Europa, desde el cristianismo hasta nuestros días*, 8 vols., con estudios preliminares del Marqués de Lozoya, Barcelona, Salvat, 1928-1929

BOUCHER, F., *Historia del traje en Occidente: desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Ediciones Montaner y Simón, 1967.

CALATI, M., *El vestido a través de los tiempos*, Barcelona, Editorial Teide, 1969.

DESLANDRES, Y., *El traje imagen del hombre*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1985.

ESTANY SEGALAU, Manuel, *Diccionario textil y del vestir*, Barcelona, Ministerio de Industria y Energía, 1987.

GAVARRÓN, Lola, *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*, Barcelona, Tusquets, 1997.

HEUZEY, Leon, *Histoire du costume antique d'après des études sur le modèle vivant*, París, Champion, 1922.

LAVER, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.

PUERTA ESCRIBANO, R. de la, *Evolución histórica del traje*, Madrid, Goymar, 1994.

—*La segunda piel. Historia del traje en España*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.

RACINE, Albert, *Historia del vestido*, Introducción de Aileen Ribeiro, Madrid, Editorial Libsa, 1992.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Juan Rico Jiménez (ed.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 2000.

SOLER, J., *Historia del traje*, Barcelona, Librería Dalmáu, 1946.

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne, *Historia técnica y moral del vestido, 1. Las pieles; 2. Las telas; 3. Complementos y estrategias*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

VV AA, *El retrato*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1994 (Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004).

VV AA, *Moda, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*, La colección del Instituto de la indumentaria de Kioto, Ed. Taschen, 2005.

VV AA, *Indumenta*. Revista Museo del traje, núm. 00-2008, Madrid, Ministerio de Cultura.

VV AA, *Indumenta*. Revista Museo del traje, núm. 01-2009, Madrid, Ministerio de Cultura.

ARTE, PSICOLOGÍA Y SOCIOLOGÍA

ALIAGA, J. V., *Arte y cuestiones de género, una travesía del siglo XX*, Hondarribia, Ed. Nerea, 2004.

ARGENTE, C., “Mujer y moda, ¿esclavas o manipuladoras?”, en VV AA, *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

BARTHES, Roland, *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

—*La semiología*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

BAUDONT, François, *Moda y surrealismo*, Madrid, H. Kliczkowski, 1995.

BOURGEOIS, Louise, *La sage femme*, Murcia, Ed. Región de Murcia, Consejería de Cultura, Juventud y Deporte, 2007.

—*Repairs in the sky*, Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2005.

—*Tejiendo el tiempo*, Málaga, Centro de Arte Contemporáneo, 2004.

—*Memoria y Arquitectura*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Madrid, Visor, 1996.

BUTLER, J., *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001.

CALEFATO, Patrizia, *El sentido del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002.

—*El cuerpo y la moda*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, Instituto de Cine y RTV, Serie: Documentos de trabajo 10, 1990.

CAO, Marián, *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000.

CAZENEUVE, J., *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972.

CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1990.

CRABBE, Carole (ed.), *La moda al desnudo: doce preguntas sobre las condiciones laborales en la confección textil*, Barcelona, Editorial Icaria, 2000.

DANTO, Arthur C., *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

—*La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

DEEPWELL, Katy (ed.), *Nueva crítica feminista del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998

DELEITO Y PIÑUELA, J., *La mujer la casa y la moda (en la casa del Rey Poeta): La vida femenina... hogar y familia..., el hijo y su represión*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

DESCAMPS, M. A., *Psicología de la moda*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

DIEGO, Estrella de, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Ed. Visor Dis, 1996.

—*El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Colección La balsa de la medusa, 53, Madrid, Visor, 1992.

—*La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

DORFLES, Gillo, *Moda y modos*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002.

ELLIS, H., *Psicología del sexo, III*, Roma, Newton Compton, 1970.

ENTWISTLE, Joanne, *El cuerpo y la moda*, Una visión sociológica, Barcelona, Paidós Contextos, 2002.

FIGUERAS, Josefina, *La moda: sus secretos y su poder*, Madrid, Editorial Albacore, 1997.

FLÜGEL, J. C., *Psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós, 1964.

FOUCAULT, M., *Tecnología del yo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1991.

FRANCÉS, Fernando, *El trance de las tijeras*, Santander, Gobierno de Cantabria, 1998.

FUNCHS, E., *Historia ilustrada de la moral sexual. La época burguesa*, Madrid, Alianza, 1996

GAVARRÓN, L., *Piel de Ángel: Historias de la ropa interior femenina*, Barcelona, Tusquets, 1988.

—*La mística de la moda*, Barcelona, Anagrama, 1989.

—*Mil caras tiene la moda*, Madrid, Penthalon, 1982.

- GOMBRICH, E. H.**, *La historia del arte*, Barcelona, Ed. Debate, 1997.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique**, *Psicología de la moda femenina*, Madrid, Biblioteca Económica Selecta, 1907.
- GOUMA-PETERSON, Thalia**, *Miriam Schapiro*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999.
- GROPIUS-BAU, Martin**, *Rebecca Horn*, Berlín, Hatje Cantz, 2006.
- GROSENICK, Uta**, *Mujeres artistas*, Barcelona, Taschen, 2000.
- GUASCH, Ana María**, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- HEINICH, Nathalie**, *La sociología del arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2001.
- JUNG, C.**, *Sicología social de la muchedumbre y de la moda*, Buenos Aires, Paidós, 1965.
- KLEPLER, E.**, *El traje a través de los tiempos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
- KÖNING, R.**, *La moda en el proceso de civilización*, Valencia, Engloba, 2002.
- KUNZLE, D.**, *Fashion and fetishism*, Totowa, Rowand and Littlefield, 1982.
- LANCETA ARAGONÉS, Teresa**, *Franjas, triángulos y cuadrados: estructuras de repeticiones en tradiciones textiles y en artistas del siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.
- LAVER, James**, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- Moda y diseño: Un desafío cultural. Reflexiones sobre el fenómeno de la moda desde la perspectiva de las Ciencias Sociales, la Filosofía y el Arte*, Seminario celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Palacio de la Magdalena, del 3 al 7 de agosto de 1987, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 1987.
- LEMOINE-LICCIONI, Eugénie**, *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2003.
- LEOPARDI, G.**, *Operette morali*, Turín, Boringhieri, 1959.
- LIPOVETSKY, Gilles**, “La era del look. La balcanización de la moda: libertad y ansiedad de las apariencias”, *El País*, jueves 18 de noviembre, 1993.
- La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2003.

—*El imperio de lo efímero, La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990.

LIPPARD, Luci, *Contemporary art and the art of prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983.

LÓPEZ, Eduardo, “*Vestidos y desvestidos*”, *Revista Escala*, núm. 2, julio, 1997.

LURIE, A., *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas del vestir*, Barcelona, Paidós, 1994.

—“El código del vestido”, *Revista de Occidente*, 18, 1977.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna, Madrid, Ediciones Akal, 1986.

MATUSINSKA, María, *Biennale di Venezia'80, Magdalena Abakanowicz*, Polonia, Varsovia, Office Central des Expositions d'Art a Varsovia, 1980.

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

—*Louise Bourgeois*, Hondarribia, Nerea, 2002.

MENDIETA, Ana, “*Escritos personales*”, *Ana Mendieta*, Barcelona, Museo Rufino Tamayo, 1999.

MENDIETA, Raquelín, “*Memorias de la infancia: religión, política, arte*”, *Ana Mendieta*, Barcelona, Museo Rufino Tamayo, 1999.

MILLETT, K. y AMORÓS, C., *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1997.

MONEREO, Chelete, *Entretelas*, Murcia, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales 2008.

MORALES, M. L., *La moda*, Vol. IX, Barcelona, Salvat, 1947.

MORGAN, Robert C., *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*, Madrid, Akal, 2003.

MÜLLER-WESTERMANN, Iris, *Rosemarie Trockel*, Estocolmo, Moderna Musset, 2000.

ORTEGA Y GASSET, J., “La deshumanización del arte y otros ensayos de estética”, *Revista de Occidente*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

PARCERISAS, Pilar, “Luces y sombras del poder de la locura”, en *Ana de Matos, Territorios de locura y poder*, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Mallorca, 2005.

QUINTERO, V., “Las bodas: ¿Ritos de paso o rituales de consumo?”, en VV AA, *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, 2008.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.

RECKITT, Helena y PELAN, Peggy, *Arte y feminismo*, Barcelona, Phaidon, 2005.

REFFERIES, Janis, “Texto y Tejidos: tejer cruzando las fronteras”, en VV AA, *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer, 1998.

RIVIERE, Margarita, *La moda: ¿comunicación o incomunicación?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

SALTZMAN, A., *El cuerpo diseñado*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

SAURET, Teresa, *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

— “Escenas de matrimonio en la pintura del siglo XIX”, en VV AA, *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, 2008.

SERRANO DE HARO, Amparo, *Mujeres en el arte: Espejo y realidad*, Prólogo de José Jiménez, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

SIMMEL, George, “Psicología de la moda, Un escenario para individuos dependientes, necesitados de acogida, pero que cuya acogida necesita cierta distinción”, *El País*, jueves 18 de noviembre, 1993.

— *Cultura femenina y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

SQUICCIARINO, Nicola, *El vestido habla*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

STEEL, V., *Fashion and eroticism: Ideals of feminine beauty from the victory age*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

— *Fetish: Fashion, sex and power*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

STICH, Sidra (ed.), *Rosemarie Trockel*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

TIBOL, R., *Frida Kahlo. Una vida abierta*, México, Universidad Autónoma México, 2002

TOMÉ, P., *Para bodas... las de ahora*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004.

ULZURRUN, Isabel, *Anima mundi, ánimo, ánimo*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 2003.

VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

VIDAL CLARAMONTE, M.ª C. (ed.), *La feminización de la cultura: una aproximación interdisciplinar*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, 2002.

VV AA, *Aurelia Muñoz*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1990.

VV AA, *Elena del Rivero*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

VV AA, Hors-jeu, *Annette Messager*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2002.

VV AA, *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

VV AA, *Psicología del vestir*, Barcelona, Lumen, 1976.

VV AA, *Territorios indefinidos: Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Elche, Museo de Arte Contemporáneo-Elche, 1995.

VV AA, *Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo*, Madrid, Universidad Europea de Madrid, 2007.

VV AA, *Entre telas y telares. Arte textil contemporáneo*, Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1991.

VV AA, *Tejidos marroquíes, Teresa Lanceta*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, 2000.

ZORRILLA CASTREJANA, R., “Apuntes para una sociología de la moda”, en *Zientziartekoa, Revista especializada en CC Sociales*, II, 1, 1987, pp. 13-24.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACKERMAN, D.**, *Una historia natural de los sentidos*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- AUMONT, Jacques**, *La estética hoy*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- BEAUVOIR, S.**, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1972.
- BERGSON, Henri**, *Memoria y vida: textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Madrid, Editorial Cactus, 2006.
- BORNAY, Erika**, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- BOVENSCHEN, Silvia**, “¿Existe una estética feminista?”, en Gisela Ecker, *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- BRAIDOTTI, Rosi**, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- CALABRESE, Omar**, *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica** et al., *Mujeres de blanco*, Madrid, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2007.
- CIRLOT, Juan-Eduardo**, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.
- COMTE, Fernand**, *Las grandes figuras mitológicas*, Madrid, Ediciones del Prado, 1992.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle**, *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 2000.
- ETXEVARRÍA, L.**, *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2002.
- GILLOW, John y SENTANCE, Bryan**, *Tejidos del mundo*, Hondarrabia, Nerea, 2000.
- GINSBURG, Madeleine**, *Historia de los textiles*, Madrid, Libsa, 1993.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José** (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.
- GRIMAL, Pierre**, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós Ibérica, 1994.

KIERKEGAARD, Soren, *Estética del matrimonio: carta a un joven esteta*, Buenos Aires, Dédalo, 1960.

LIPOVETSKY, Gilles y ROUX, Elyette, *El lujo eterno: de la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, Barcelona, Anagrama, 2004.

LONGARES, Manuel, *La novela del corsé*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

MADSEN, Axel, *Coco Chanel: historia de una mujer*, Barcelona, Circe, 1998.

MÉNDEZ, Lourdes, *La antropología ante las artes plásticas: aportaciones, omisiones, controversias*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2003.

—*Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis, 1995.

MÉRIDA, R. M. (ed.), *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios “queer”*, Barcelona, Icaria, 2002.

NIN, Anaïs, *Delta de Venus*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1992.

PLANT, S., Ceros, *Unos, Mujeres digitales, la nueva tecnocultura*, Barcelona, Destino, 1998

RIVERA, Sara, “Louise Bourgeois: decir lo que no se puede decir”, *Babad*, núm. 7, marzo 2001.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 2007.

SCHUMACHER, E. F., *Lo pequeño es hermoso*, Barcelona, Hermann Blume, 1994.

STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.

RABAZAS ROMERO, Antonio (coord.), *Pi, número irracional: dibujar, pensar, escribir, proyectar*, Madrid, Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes de la UCM, 2005.

WOLLHEIM, Richard, *La pintura como arte*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1997.

WOOLF, Virginia, *Un cuarto propio*, Madrid, Horas y Horas, 2003.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

http://www.fashion-era.com/1800_1845.htm. 6 julio 2008

<http://www.aureliamunoz.com>. 18 enero 2010

<http://www.bethmoyses.com.br/bethmoys.htm>. 15 marzo 2010

<http://museodeltraje.mcu.es>. 22 octubre 2009

<http://www.janasterbak.com/images.html>. 2 noviembre 2009

<http://www.judychicago.com>. 5 noviembre 2009

http://www.elpais.com/articulo/cultura/COMBALIA/_VICTORIA/FERIA_INTERNACIONAL_DE_ARTE_CONTEMPORANEO_/MADRID/manera/femenina/jovenes/artistas/elpepicul/19990210elpepicul_3/Tes

<http://www.liacook.com> 7 marzo 2010

<http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/-abakans.php>. 10 febrero 2010

<http://www.nicolacostantino.com.ar>. 23 junio 2008

<http://www.studio-orta.com>. 18 marzo 2010

<http://www.beverlysemmesstudio.com/images.html>. 27 marzo 2010

<http://www.montserego.net>. 22 marzo 2010

<http://www.ledacruz.com/objects.html>. 9 marzo 2010

<http://www.naiadelcastillo.com>. 12 febrero 2010

<http://www.joanavasconcelos.com>. 4 octubre 2009

<http://www.yolandagutierrez.com>. 17 septiembre 2009

<http://birgitjuergensen.com/werke/foto/sw-photo>. 29 septiembre 2009

<http://www.elisabethlecourt.com>. 8 febrero 2010

<http://www.teresalanceta.com>. 11 diciembre 2001

<http://www.saatchi-gallery.co.uk>. 8 julio 2008

<http://www.fabricworkshop.org>. 26 noviembre 2008

<http://www.philamuseum.org>. 13 enero 2009

<http://www.tate.org.uk>. 28 febrero 2009

